متانة النسج وجمال التركيب
بحث فى
قيمة الأسلوب الشعرى

د. ممدوح عبد الرحمن الرمالى

أستاذ العلوم اللغوية

رئيس قسم النحو والصرف والعروض

كلية دار العلوم

رقم الإيداع ٥٧١٣ / ٢٠٠٠

إهداء

إلى معلمتى الأصيلة السيدة / جليلـــة حســنين منصــور التــى علمتنى أبجديات الحياة والمعرفة، وشمعتى التى تضـــىء لى الســبيل بعــد أن أظلمت عييناى وشراعى الذى يشـــق لى الأجــواء بعــد أن ضـــاق الزحام بمنكبىّ، وكهفى الذى أخفى فيه ضعفـــى عـــن أعيـــن النـــاس ، وساعدى وعونى يوم لم ينفعنى جهـــدى واجتهـــادى، وصديقتـــى بعـــد أن دفنت أصحابى فى التراب ومركبى الـــذى يقلنـــى بعـــد أن ضـــاق الطريق بقدمىّ

فعدت كذى رجلين، رجل صحيحـــة

ورجل رمى فيها الزمـــان فَشُـلَّتِ

وكنت كذات الالطلع لما تحـــاملت

على ظلعها بعد العثـــار اســـتقلت

مقدمة

الحمد لله رب العالمين . الذى أنزل الكتاب بلسان مبين والصلاة والسلام على أشرف المسلمين .

١ ـ الموضوع :

عندما أراد الجيل الأول من نحاة العربية ولغوييها أن يضعوا نظاماً لهذه اللغة لم يفصلوا بين مستوياتها اللغوية المختلفة التى وجدت فى عصر التقعيد لكنهم حصروا جهدهم فى وضع نظام شامل لهذه اللغة بحيث تضبط استعمالاته فقط بل تحاول أن تضع ضوابط ومعايير لما خرج عن هذا النظام بحيث تنحصر فى أقل عدد ممكن من أسباب الخروج كالاستعمالات اللهجية الخاصة والضرائر الشعرية .

ولم يحاول هؤلاء المقعّدون أن يضعوا ضوابط مثلاً لمستوى لغة الشعر ولذلك دارت أكثر الخصومات بل جلها بين هؤلاء المقعدين والشعراء ولم تدر مثل هذه الخصومات بين المقعدين ومن كتبوا نثراً فنياً أو خطباً أو من نطقوا أمثال العرب وحكمها واستعملوها . ولهذا السبب أيضاً ألّف عدد من اللغويين والنحاة كتباً مستقلة فى الضرائر الشعرية وكأنها ملحقات تلحق بكتب النحو وتحاول أن تستوفى ما لم يستوف فى هذه الكتب من الاستعمالات الخاصة وتحاول أن تضع لها مبرر الإستعمال أو أن تكشف مقدار التجاوز بين نظام القواعد الذى وضع وهذه الاستعمالات الخاصة ، وقد استثمر علماء البلاغة والأدب من القدماء والمحدثين الفرق بين نظام القواعد الضابط للعربية

واستعمالات الشعراء الخاصة فى صنع نظـــام جديـــد يســـعى إلى محاولـــة كشف جماليات اللغة بتركيبها ودلالـــة أو دلالات هـــذا الـــتركيب جُعِـــل هذا النظام فيما بعد أساساً للأسلوبية التى تعد وريثة البلاغـــة العربيـــة ثـــم طوّرت إلى علم النص وجمالياته ونحوه الخاص الـــذى مـــيزوا بينـــه وبـــين نحو الجملة ويعنون بنحو الجملة تلك القواعد التى وضعهـــا نحـــاه العربيـــة ولغويوها من الرعيل الأول. ولكـــن مهمـــا تطـــورت العلـــوم وصنعـــت الأنظمة وتغيرت المصطلحات فسيظل هناك فـــرق بـــين جماليـــات النـــص والأسلوب وبين الخروج على المألوف فى الاستعمال واللحن فـــى اللغـــة.

ويرجع إلى اللغة كلّ مظهر من المظاهر الثابته فـــى الكـــلام، ويعـــد من الثابت كلّ مظهر لغوى شاع فى الاســـتعمال وتواتـــر و لم يمـــل عنـــه المنشئون ولاخطـــأه الدارســـون، و لم يداخلـــه تغيـــير ولا تحريـــف منـــذ استعمالاته الأولى إلى وضع اللغة زمن دراستها فأصبح مـــن مظـــاهر اللغـــة المميّزة ومن عناصر قواعدها الثابتة ومن علامـــات نظامهـــا المحكـــم ومـــن لبنات رصيدها المشترك. وتكمـــن خصـــائص الأســـلوب الشـــعرى فـــى الجانب المتحول عن اللغة، والمتحـــوّل عـــن اللغـــة فـــى الكـــلام عديـــد الأشكال. فقد يكون تحوّلاً عن قاعدة نحويّـــة أو بنيـــة صرفيـــة أو وجهـــة معنوية أو تركيب جملة، كما قد يكون التحـــول عـــن نســـبة عامـــة فـــى استعمال الظاهرة اللغوية فى عصر من العصور أو يكـــون بشـــحنة دلاليـــة خاصة أو بفقر خاص يلحق الظاهرة اللغويـــة فـــى نـــوع مـــن النصـــوص دون آخر أو فى نوع من الأغراض دون آخر كمـــا قـــد يكـــون التحـــوّل باندثار الظاهرة اللغوية حيث ينتظر ظهورهـــا ويســـتقطب المتحـــول عـــن اللغة نوعان على الأقلّ المتحـــوّل المشـــترك ويضـــمّ الاســـتعمالات التـــى

شاعت في كلام منشيء من المنشئين في عصر من العصور، أو في نوع خاص من أنواع الإنشاء وحصلت لها نسبة معتبرة من التواتر ممّا قد يقرّبها من مأخذ القراء، فيجعلهم لايفكّرون حتى في شرعية دخولها في اللغة أو عدم شرعيتها . والمتحول الخاص ويشمل الاستعمالات التي تظهر هنا وهناك يكتب الكتاب وينظم الشعراء. ولا يكون لها حظ من الشيوع والتواتر، عند غير صاحبها، بل لا يكون لها حظ من التواتر معتبر حتى عند صاحبها . فالمتحوّل الخاص لايبرح باب الخطأ واللحن حتى يعمّه معمّم أو يندثر .

٢ ـ إشكالية البحث :

تتمثل إشكالية هذا البحث في مدلول بعض المصطلحات التي استعملها العرب وكلها تدور حول التركيب الشعري من متانة وجزالة ورصانة وقوة . وقيل عن بعض التراكيب إن لها رونقاً وماءاً ، وفي العصور التالية على إطلاق هذه الاصطلاحات أخذت على أنها ضرب من التهويم وعدم الوضوح ، ودلالة هذه المصطلحات تنحصر في خصائص الأسلوب الشعري فمتانة النسج تقابلها هلهلة النسج ، والأساليب العالية تقابلها الأساليب المولدة والجزالة والرصانة يقابلها التفكك ، والصورة الجديدة يقابلها الصورة المألوفة التي لاكتها الألسن والكلمة ذات الطاقة الدلالية العالية تقابلها الكلمة المفرْغة من المعنى والأسلوب الشعري يقابله النثرية .

إن كثرة المصطلحات التي امتلأت بها كتب العروض والتي تمثل مدخلاً لدراسة العروض وهي لغةً خاصةً به توضح توضيحاً بيناً محاولة فصل هذا العلم عن علوم العربية الأخرى واستقلاله عنها

بإعطائه مصطلحات خاصة بـــه وإطـــلاق أسمـــاء لاتطلـــق إلا عليـــه ولا تستعمل إلا فيه لتكتمل له مقومات العلم ولتسهل دراســـته وهـــو الجديـــد على العرب بمثل هذه الصورة من الدقة ولعزله عن المجـــال الـــذى اســـتعمل فيه من ناحية وعن العلوم التى تختص بدراسة الارتبـــاط بينـــه وبـــين لغـــة النصوص التى نظمت عليـــه .

٣ ـــ الهدف من الدراســـة :

هدفى من هذا البحث أن أبـــين أن الأدب فـــنٌّ راقـــى خصوصـــاً فن الشعر بموسيقاه العذبة وألفاظـــه المنتقـــاه وأخيلتـــه وصـــورة تراكيبـــه المحكمة وفق نظام مخصوص، وأنه إذا تخلينا عن أى عنصـــــر مـــن العنـــاصر السابقة التى تشكل قصيـــدة الشـــعر والتـــى تنقـــل التجربـــة إلى المتلقـــى فحينئذ نكون قد تخلينا عى رقى هذا الشعر، وسمو معانيـــــه ولا أريـــد فـــى هذه الدراسة أن أشير إلى من دعوا إلى التخلـــى عـــن العنـــاصر الجوهريـــة للشعر فى لغته وموسيقاه وإنما الذى أريد أن أؤكده هـــو علاقـــة القوالـــب الموسيقية بالتركيب اللغوى، تلك العلاقة التى عززت مكانـــة الشـــعر عنـــد الجاهلين والمخضرمين والإسلاميين . ثم ما لبث الشـــعراء أن تســـامحوا بـــل وأكثروا من الزحافات والعلل فى الشعر مـــن جـــانب ثـــم تحللـــوا مـــن الالتزام بما جرى عليه العرف مـــن اســـتعمال تراكيـــب اللغـــة بصياغهـــا وأبنيتها وتراكيبها وأدواتها وفى المقـــابل اضطـــروا للتعديـــل فـــى الأوزان واستمر التخلى عن قواعد تركيب الجملة مـــن ناحيـــة، والإســـراف فـــى تعديل المبانى العروضية من ناحية أخـــرى حتـــى أن المولديـــن اســـتعملوا المهمل من الأعاريض التى تولدت على الدوائـــر العروضيـــة والتـــى ليـــس لها نظير فى استعمالات العربية ولكن وجـــدت هـــذه الأعـــاريض المهملـــة

مجالاً للاستثمار فى لغة المولدين التى انحرفت بالتدريج عن النسق الفصيح و لم تقف هذه الحركة إلى يوم الناس هذا وهى فى استمرار وهذا ما دعانى إلى تسجيل هذه الظاهرة، ومحاولة تيسير المعالجة .

٤ ـ وسيلة المعالجة :

تتمثل المعالجة بوسائلها المتعددة فى اقتران اللغة المنظومة ببناء صرفى وتأليف نحوى يجمعها بناء عروضى موسيقى وهذا المركب الذى يشتمل على العناصر السابقة هو الذى يمنح التركيب الشكلى سمات مميزة ويسهم فى تشكيل صورة جديدة غير مألوفة وغير مستهلكة لأن النثرية غالباً ما تحول مكونات اللغة إلى أسلوب مألوف لاجديد فيه ومهما قيل عن أهمية اللغة فى الإنتاج الثقافى عموماً والفنى خصوصاً فإنه لايعنى بتمثيل دورها الحقيقى فى صنع الفكر والإبداع .

ارتبطت القصيدة العربية فى العصر الجاهلى وصدر الإسلام بإطار موسيقى عروضى محدد وكان البيت هو وحدة المعنى أو وحدة القصيدة أى أن التركيب العربى الرصين غالباً ما يشغل هذه المساحة والوحدات العروضية للشعر العربى إما خماسية أو سباعية وفى البحور الصافية ذات الوحدة السباعية يتألف الشطر من ثلاث وحدات سباعية أى (٢١) وحدة زمنية (مستفعلن × ٣) أو (متفاعلن × ٣) بينما البحور ذات الوحدات الخماسية يتألف الشطر فيها من ٤ وحدات خماسية أى(٢٠)وحدة زمنية (فاعلن × ٤) أو (فعولن × ٤) والشطر هو وحدة الدائرة العروضية لأن بيت الشعر يتماثل فيه الشطران .

وفى البحور الممتزجة خصوصاً التى تتألف من وحدة خماسية ووحدة سباعية أيضاً يكون عدد الوحدات الزمنية متقارباً أيضاً مع ما سبق .

ففى بحر البسيط يتألف الشطر وفقاً للدائرة من ٢٤ وحدة زمنية لكنه فى الاستعمال اللغوى غالباً ما يصبح ٢٢ وحدة زمنية وفى الرمل أيضاً يصبح ١٩ وحدة زمنية وكلها نسب متقاربة فى العدد مما يدل على أن التركيب اللغوى العربى الرصين الموروث عن الجاهلين يتماسك فى حدود هذه المساحة من الوحدات الزمنية التى حددناها أو ضعفها وفقاً لمساحة الشطرين ولكن بظهور لون من التوليد فى الأساليب العربية نتيجة لدخول عناصر اجتماعية على المجتمع العربى بدأت تُظهر أشكال موسيقية مختلفة عما حددناه سابقاً فمثلاً ظهر المقتضب ويتألف الشطر منه من ١٢ وحدة زمنية والمجتث ويتألف الشطر منه من ١٣ وحدة زمنية . والمضارع ويتألف الشطر فيه من ١٢ وحدة زمنية وهى بحور ممتزجة أما المتدارك وهو بحر صافى التفعيلة فيتألف الشطر التام من ١٦ وحدة زمنية . ناهينا بالمجزوء والمشطور والمنهوك من كل بحر وهذه البحور رصدها الخليل وعلماء العربية الأوائل أما ما طرأ على اللغة والأوزان فيما بعد وفيما يعرف بفن الزجل فقلت فيه عدد الوحدات الزمنية فى الوزن الواحد وتعددت الأوزان على نطاق واسع وفقاً للحمل العامية وطبيعة تأليفها أو دخول عناصر لغوية غير عربية فى بداياتها أو نهاياتها فمن هذه الأوزان (مستفعلن فعلان) ويتألف الشطر منه من ١٢ وحدة زمنية و(مستقلين فعلن فعلن) ويتألف الشطر منه من ١٥ وحدة زمنية و

(مفعولن فعلن مفعولن) ويتألف الشطر منه من ١٦ وحدة زمنية وبشيوع هذه الأوزان والتدرج فى تكوينها من عصر صدر الإسلام إلى اليوم وفى مختلف البيئات العربية حدث توليد فى الأسلوب العربى إلى أن وصل إلى النثرية ففقد خصائص أسلوب الشعر وسماته التركيبية والأسلوبية المميّزة لكن هناك جانبين مهمين يخصان تطور الأوزان والأشكال الشعرية وهما اللحن فى بنى الكلمات وتفسخ نسيج التركيب الشعرية وعدم تماسكه بحيث تتفكك العلاقات التركيبية بين الوحدات اللغوية فى النسيج الشعرى إذا ما قورنت بشعر القدماء الذى قيل عنه إنه يتسم بمتانة النسيج وجودة السبك ولذا جاءت فصول الدراسة موافقة للهدف منها ومتوازية مع وسائل المعالجة على النحو الآتى :

الفصل الأول : الفصحى وجماليات التعبير، الفصل الثانى: فنون اللغة مصدر علومها، الفصل الثالث : عناصر تشكيل النص ومستوياته، الفصل الرابع: خصائص التعبير الشعرى بين الجدة والشيوع، الفصل الخامس مناسبة الوزن العروضى للتركيب اللغوى .

الفصل الأول

الفصحى وجماليات التعبير

١ ـــ الشعر وأهميتـــه [١] :

تنبه النحاة فى عهد التأليف النحـــوى إلى خطـــورة مســـتوى لغـــة الشعر وأهمية الشاعر وقيمته ومكانته فى الأمـــة لقـــد أدركـــوا أن الشـــعر عند العرب كان الأداة العامة للتعبـــير عـــن الحيـــاة الشـــعبية وأحاســـيس الناس رجالا ، ونساء ، ورقيقـــاً ، وأحـــراراً ، وبعبـــارة أخـــرى كـــان الصحيفة الشعبية المتداولة فى كل الأوساط وكـــل البيئـــات بـــين العـــرب والمستعربين جميعـــاً؛ ولذلـــك دارت أغلـــب الخصومـــات بـــين النحـــاة والشعراء وليس غـــيرهم .

والمادة اللغوية التى وصلت الرواة والنحـــاة عـــن طريـــق التدويـــن أو المشافهة كان معظمها من الشعر لا من النثر. فقد كـــان الشـــعر كمـــا روى عن عمر بن الخطاب "علم قوم لم يكـــن لهـــم علـــم أصـــح منـــه"، وهذا العلم بهذه الصفة كان جديراً بالعناية بـــه وتدوينـــه .

هذا إلى أن الشـــعر وحـــده اســـتعمل فـــى الغنـــاء والحـــداء لأن الطنطنات والحركات والسكنات لا تتناســـب إلا بعـــد اشـــتمال الـــوزن والنظم عليها، وإن الصبغة الشعرية فى النحو العربى تســـرى فـــى مســـائله عموماً سريان الدم فى العروق وهى مسئولة عمـــا تعانيـــه قواعـــد النحـــو من اضطراب، ولنا أن نتصفح مثلاً كتاباً فـــى النحـــو فـــى أحـــد أبوابـــه وسيتأكد لدينا أن الشعر كان عاملاً مهمـــاً فـــى توجيـــه القواعـــد والآراء

---

[١] الشعر وطوابعة الشعبية على مر العصور د. شوقى ضيف : ص ٥٩ دار المعارف القاهرة ١٩٧٧ م .

والتخريجات لكن العلماء لم يقتصروا في " النقاوة والصفاء " على ذلك فقط بل احتاطوا أحياناً في ذلك الشعر نفسه .

ومن المعلوم أنهم أحاطوا الأعراب والبادية بسمتي " التقدير والتوثيق " ، وقوام الرضى " الاحتياط الشديد للصفاء والنقاوة " وما دام الأمر كذلك فإن من الممكن تحقيق ذلك في " الشعر " لا" في الشعراء " أو بعبارة أخرى في " الانتقاء " من مادة اللغة لا في " كل المروى منها "

وقضية الإحتجاج أو الاستشهاد في اللغة تنحصر في أن القدماء عندما أخذوا يقعدون قواعد العربية ويجمعون مادتها قسموا الشعر والشعراء باعتبار أن الشعر هو المصدر الأساسي للمادة اللغوية حتى ذلك الوقت فقسموه إلى طبقات أربعة :

ـ **الطبقة الأولى** : الشعر والشعراء الجاهليون قبل الإسلام كـ (امرىء القيس) والأعشى وغيرهما .

ـ **الطبقة الثانية** : المخضرمون وهم الذين أدركوا الجاهلية والإسلام (كلبيد وحسان) .

ـ **الطبقة الثالثة** :المتقدمون ويقال لهم الإسلاميون وهم الذين كانوا في صدر الإسلام كـ (جرير والفرزدق) .

ـ المولدون : ويقال لهم المحدثون وهم من بعدهم إلى زماننا كـ (بشار وأبي نواس) . [1]

وأجمعوا كما يقول البغدادي (ت ١ز٩٣ هـ) على صحة الاحتجاج على اللغة والنحو والصرف بشعراء الطبقتين الأولى

---

(1) خزانة الأدب ولب لسان العرب للبغدادي ج١ ص ٣ . ط بولاق، ١٢٩٩هـ .

والثانية[1] ، ومع ذلك فالباحث يجد داخل هذا الإجماع بعض الاستثناءات مثل اعتراضهم على عدى بن زيد العبادى قال أبو عمرو بن العلاء (ت ١٥٤هـ) إن العرب لا تروى شعر عدى لأن ألفاظه ليست بنجديه وكان نصرانياً من عباد الحيرة قد قرأ الكتب [2] .

وقال الأصمعى كان عدى لا يحسن أن ينعت الخيل وأخذ عليه قوله فى صفة الفرس فارهاً متتابعاً ولا يقال للفرس " فاره " وإنما يقال له جواد وعتيق ويقال للبغل والحمار " فاره" كما وصف الخمر بالخضرة ولم يعلم أحد وصفها بذلك [3] . وقال ابن قتيبة إنه كان يسكن الحيرة ويدخل الأرياف فثقل لسانه واحتمل عنه شيء كثيرا جداً وعلماؤنا لا يرون شعره حجة[4] . ومع ذلك ترى شاعراً ولغوياً كأبى العلاء المعرى (ت ٤٤٩ هـ) يختص عدياً فى جنة الغفران باهتمامه وينشد له ثلاث قصائد من روائع شعره [5] .

وكما اتُهم عدى بقراءة الكتب استُبعد أيضاً أمية بن أبى الصلت من الاحتجاج بشعره للأسباب نفسها تقريباً، إذ كان يحكى فى شعره قصص الأنبياء كما قرأ الكتب المتقدمه وأتى بألفاظ كثيرة لا تعرفها

---

(١) خزانة الأدب للبغدادى ج١ ص٣ .

(٢) الشعر والشعراء ابن قتيبة ج١ ص ٢٢٨ تحقيق أحمد محمد شاكر ، دار المعارف القاهرة ١٩٦٦ م .

(٣) السابق ج ١ الصفحة نفسها .

٤) الشعر والشعراء ، ابن قتيبة ، ج١ ٣٢٥.

٥) أبو العلاء المعرى : رسالة الغفران ص ١٨٦: ١٩١، ١٩٣ تحقيق د. عائشة عبد الرحمن دار المعارف

العرب مثل تسميته السماء "صاقورة" ، و"حافورة" وقوله "قمر" ، و"ساهور" والساهور فيما يذكر أهل الكتاب غلاف القمر [١] .

أما الطبقة الثالثة فقد اختلفوا في صحة الاستشهاد بها فبعض العلماء كان يعد جريراً والفرزدق والأخطل من المحدثين الذين لا يستشهد بشعرهم حتى قال أبو عمرو بن العلاء قولته لقد كثر هذا المحدث حتى هممت بروايته ([٢]) وقد أبدى عدد من الشعراء تذمرهم من هذا الموقف فقد كان عبد الله بن أبي اسحق الحضرمي النحوي (ت ١١٧هـ) يكثر الرد على الفرزدق ويتتبع شعره مما اضطره إلى هجائه قائلاً عليَّ أن أقول وعليكم أن تحتجوا ([٣]) .

وأما الطبقة الرابعة فالصحيح عندهم أنه لا يستشهد بكلامها إطلاقاً وهي طبقة المولدين والمحدثين كـ بشار بن برد (ت ١٦٧هـ) وأبي نواس (ت ١٨٩ هـ) .

ـ مطالب الشعر ومطالب النحو :

ترددت في كتب الأدب العربي والنقد أخبار معارك بين الشعراء من جهة والنحاة من جهة أخرى .

ومن أعلام هذه المعارك من الشعراء : (الفرزدق ، وبشّار ، وابن الرُّومي والبحتري ، وعمّار الكلْبي ...) وغيرهم، ومن أعلامها من النحاة : (عبد الله بن أبي اسحق الحضْرمي ، وأبو عمرو بن العَلاء ، وسيبويه ـ ونحوي يدعى حَفْصا) ـ وقد اشتهر بانتقاد المرقّش،

([١]) الشعر والشعراء ابن قتيبة ، ج١ ص٤٥٩ ،

([٢]) الشعر والشعراء لابن قتيبة ج ١ ص ٦٣ .

([٣]) السابق نفسه ج ١ ص ٨٩ .

وهو ما دعا شاعراً اسمه البَرْدَخْت إلى هجائه [1] ـــ كمـــا اشـــتهر عيســى بن عمر بنقد النابغة . كما كان من أعلامها أيضاً الأخفس ـــــ علــى بــن سليمان ـــ كذلك وجد الخلاف فى بلاط سيف الدولـــة الحمدانـــى بـين المتنبى ومعاصره ابن خالويْـــه .

أما سبب هذه المعارك فهو ما دأب النحاة علــى توجيهــه إلى لغــة الشعراء من ملاحظات لم يقنع هؤلاء برفضها فحســـب ، وإنمـــا تجــاوزوا الرفض إلى مهاجمة النحاة [2] ، واتهامهم بعدم القدرة علـــى فهــم الشــعر .وتبين أسرار لغته [3]وربمـــا أضــافو إلى هـــذا الاتهــام وصــف النحــاة بالعُجْمة وبتحكيم المنطق ومقاييس النحو فى لغـــة الشــعر التــى لاتــذل لمثل هذه المقاييس [4] .

والصراع بين القواعد واستعمال اللغة، نقلت إلينـــا بعــض نماذجــه فى المشاحنات التى تحدث بين العلماء والشعراء . وفـــى هـــذه المواقـــــف يتمثل الصراع بين القواعد فى يـــد النحـــاة والاســتعمال اللغــوى الــذى لايخضع لتلك القواعد . وإذا كانت تلـــك المواقـــف القليلـــة تمثــل هـــذه الظاهرة فقط فإن واقع الأمـــر أخطــر مـــن ذلـــك وأكـــثر إذ إن مظهـــر

([1]) الوساطة بين المتنبى وخصومه للقاضى الجرجانى ص ٩ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم والبجاوى، ط٣، دار إحياء الكتب العربية د.ت .

([2]) طبقات فحول الشعراء لابن سلام ١٦/١ ـــ ١٧ تحقيق شرح محمود محمد شاكر مطبعة المدنى القاهرة ١٩٧٤م .والموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء للزبانى ص ١٥٧ ـــ ١٦٠ تحقيق البجاوى دار نهضة مصر ١٩٦٥ م .

([3]) أسرار البلاغة عبد القاهر الجرجانى ص ١٢٣ تحقيق هـــ ريتر استاذ بنوك ـــ مطبعة وزارة المعارف ١٩٥٤ م .

([4])نظرية اللغة فى النقد العربى د . عبد الحكيم راضى ص ٩ الخانجى بمصر ١٩٨٠ م .

الصراع بين القواعد التى استمسك بها النحاة والاستعمال اللغوى الذى لايتوافق مع تلك القواعد على الأقل منذ القرن الثانى الهجرى ترتب عليه اتساع الهوة دائماً بين طرفى القضية .

ففساد النظام على ما يذهب إليه عبد القاهر، إن كان يرجع إلى شىء، فإنما يرجع إلى عدم مراعاة الأصول المقررة فى علم النحو، قال : " وفى نظائر ذلك مما وصفوه بفساد النظم، وعابوه من جهة سوء التأليف، أو الفساد والخلل (كان من أن تعاطى الشاعر ما تعاطاه من هذا الشأن على غير الصواب، فى تقديم أو تأخير أو حذف أو إضمار أو غير ذلك ما ليس له أن يصنعه، وما لايسوغ ولا يصح إلا على أصول هذا العلم؛ وإذا ثبت أن سبب فساد النظم واختلاله أن لايعمل بقوانين هذا الشأن ثبت أن سبب صحته أن يعمل عليها، ثم إذا ثبت أن مستنبط صحته وفساده من هذا العلم ثبت أن الحكم كذلك من مزيته، والفضيلة التى تعرض فيه،وإذا ثبت جميع ذلك ثبت أن ليس هو شيئاً غير توخى معانى هذا العلم وأحكامه فيما بين الكلم [1] .

وعبد القاهر فى هذه القضية أسير النحو، يقيس الشعر والكلام بمقاييسه، ويقدره على معاييره، ومن مقتضاه أن لايتعاطى الشاعر ما يتعاطاه على غيرما تستوجبه معانى النحو وقوانينه من تقديم وتأخير وحذف وإضمار، وما إليها، والإ وسم شعره بالتعقيد، ووصف نظمة بالخلل، وباء كلامه بسوء التأليف على أن هذه المقالة

---

(١) عبد القاهر دلائل الإعجاز ص ٦٤ ــ ٦٥ تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجى ــ الطبعة الاولى ١٣٨٩ هـ ــ ١٩٦٩ م .

إنما شاعت منذ عصر مبكر وكان لها صداها فـي علاقـة الشـعر بـالنحو فأثارت حفيظة الشعراء على النحـاة .[١]

والفرزدق هو القائل :

إلى ملك ما أمه من محارب أبوهـا ولا كـانت كليـب تصـاهره ولكـن أبوها من رواحة ترتقى بأيامه قيس علـى مـن تفـاخره زهـير ومـروان الحجاز كلاهما أبوها أيامه ومآثره بهم تخفـض الأذيـال بعـد ارتفاعهـا من الفزع السامى نهاراً حرائره فمـا يعـده عبـد القـاهر وغـيره مـن البلاغيين بناء على معانى النحو فساداً فى التـأليف، وخلـلاً فـى النظـم، ليس إلا صورة مـن صـور الـتركيب توخاهـا الشـاعر فـى اللغـة، والنحووحدة لايكفى لاستيعاب أسرار اللغـة الشـعرية ووجوهـه التـى يدق فيها النظر، فهو يقيم منها أصولاً عامة يجريهـا علـى أشـياء متباينـة لاتكاد تتضح معها الخصـائص المتفـردة للكـلام، والفاعليـة والمفعوليـة والإبتداء والخبرية وغيرها، لاتغنى وحدهـا فـى بيـان الآثـار الشـعرية لمواقع الألفاظ فى العبـارات .[٢]

وتؤرخ الخصومةُ بين النحويين والشـعراء للصـراع بـين هـاتين الثقافتين، أو هذين النوعين المختلفين من التفكير . وممن حمـل لـواء هـذه الخصومه من النحويين عبد الله بن أبى اسحق الحضرمـى الـذى اشـتهرت أخبار الخصومة بينه وبين الفرزدق وكان ابن أبـى اسـحق مـن المـوالى، فقال الفرزدق يهجـوه :

---

(١) اللغة بين المعيارية والوصفية د . تمام حسان ، ص١١، ٧٣ ط الأنجلو المصرية .

(٢) التركيب اللغوى للأدب، بحث فى فلسفة اللغة والاستطيقا د . لطفى عبد البديع ص ٢١ دار المريخ الرياض ١٩٨٩ م

فلو كان عبد الله مولى هجوتــه ولكــن عبــد الله مــولى مواليــا (١)

وكان عبد الله بن أبى اسحق قد اعترض على الفرزدق فــى قولــه :

وعض زمان يابن مروان لم يدَعْ من المال إلا مســـحتا أو مجلــفُ

فقال ابن أبى اســحق : "علــى أى شــىء رفعــت مجلفــاً، قــال علــى مايسوءك " (٢) وهذه الإساءة التى يقصده الفرزدق بهــا إســاءة حقيقيــة، أو هى إساءة فى الصيم، بحكم ما هنا لك من صــراع خفــى يحمــل فيــه الفرزدق لواء الظفر للثقافة العربية التى اندفعـــت فــى طريــق اندحارهــا حين سلم الشعراء لغيرهم هذا اللــــواء .

ويروى أن الفرزدق حين مدح يزيــد بــن عبــد الملــك بالشــعر الذى منه قوله :

مستقلين شمال الشام تضربنا بحاصب كنديف القطن منثورِ

على عما ئمنا يلقى وأرحلنا على زواحف ترجى مخُّها ريرِ

قال ابن اسحاق : اسأت إنما هى ريــرٌ :

وكذلك قياس النحو فى هذا الموضع (٣) فيروى أنــــه لمــا بلــغ الفــرزدق اعتراض عبد الله بن أبى اسحق عليه، قــال : " أمــا وجــد هــذا المنتفــخ الخصيين لبيتى مخرجاً فى العربية، أما إنى لو أشاء لقــت : علــى زواحــف نزجيها محاسير، ولكننى لا أقولــه " (٤)

---

(١) انظر طبقات فحول الشعراء لابن سلام ص ١٨ وخزانة الأداب للبغدادى ١/ ١١٥ .

(٢) الموشح للمرزبانى، ص ١٦١ .

(٣) طبقات فحول الشعراء ابن سلام ص ١٧ .

(٤) خزانة الأدب للبغدادى ١ / ١١٦ .

وكلام الفرزدق يشرح أشياء أساسية في طبيعة الظاهرة الشعرية . فإن التعارض بين التعبير الشعرى والنحوى لم يكن مرجعه ضعف الشاعر ولا قصور لغته، بل إن هذا التعارض أساسه الإدارة الشعرية نفسها. وهذا ظاهر في قول الفرزدق، "لو أشاء لقلت كذا ولكنى لا أقوله" .

وتفسير ذلك أن النحو لاينهض بالوفاء بالمطالب التى يريد أن يبلغها الشعر . فتمسك الفرزدق بشعره، بل ونضاله من أجله، إنما تتصل أسبابه بقضية الشعر باعتباره تعبيراً عن روح الشاعر. فكأنه يتمسك بما يجده أوفق به وأوفى بالتعبير عن مطالبه الروحية . أما مطالب النحو التى تتمثل فى موقف ابن أبى اسحق فهى غريبة وأجنبية عن المنطق الشعرى. وعلى هذا يمكن القول بأن موقف الفرزدق وإنما هو موقف من يذود عن اللغة والشعر كائناً أجنبياً يريد أن يمتد إليهما بالغزو وقد عبر بعض الشعراء، وهو عمار الكلبى، عن طبيعة هذا الصراع بقوله — وقد عيب عليه بيت من شعره —

ماذا لقينا من المستعربين ومن ... قياس نحوهم هذا الذى ابتدعوا

إن قلت قافية بكراً يكون بها ... بيت خلاف الذى قاسوه أوذرعوا

قالوا لحنت، وهذا ليس منتصباً ... وذاك خفض، وهذا ليس يرتفع

وحرضوا بين عبد الله من حمق ... وبين زيد فكال الضرب والوجع

كم بين قوم قد احتالوا لمنطقهم ... وبين قوم على إعرابهم طبعوا

ما كل قولى مشروحاً لكم فخذوا ... ما تعرفون وما لم تعرفوا فدعوا

لأن أرضي أرض لاتشب بها نار المجوس ولا تبنى بها البيع [١]

هذا هو أساسي قضية الصراع بين الشعراء والنحاة تمخض عن لقاء العرب بالموالي . فالشاعر يتكفل بحياة اللغة (وديمومتها)، والنحوي، وهو يحتج لمنطقة يريد السيطرة على اللغة ولا يستطيع ملاحقتها في تدفقها المستمر، فيسعى إلى ضبطها على وضع لايتغير والشاعر يبحث عن مطالبة والنحوي يبحث عن مطالبه، وهي مطالب لايتم بينها اللقاء .

أما القول بأن القرآن الكريم كان سبباً في تجميد اللغة وحفظها على وضع لايتغير، بارتباطها بالقومية والدين، وهو قول شاع بين المحدثين [٢]، ففيه مجافاة للحقيقة، لأن القرآن كان تعبيراً عربياً خالصاً غذى العربية وأمدها بأقوى عناصر النمو والبقاء . وقد جاء القرآن ومعه هذه النية، بما هنالك من علاقة روحية باطنة بين مظاهر التعبير التي تنهض في أفق واحد . ولكن تجميد اللغة ينبغي أن تبحث أسبابه في عناصر أخرى ([٣])

فالإسلام والقرآن هما السبب الأساسي في الفتوحات الإسلامية ودخول الموالي في الإسلام، وهو السبب أيضاً في التقاء العرب بالأعاجم ومساواتهم . بهم، والمسألة ليست مسألة جنس أو

([١]) الخصائص ابن جنى ١ / ٢٣٩ وما بعدها تحقيق محمد على النجار، دار الكتب ١٩٥٢ — ١٩٥٦ م

([٢]) انظر فى أصول النحو ص د . سعيد الأفغانى : ٨٠ دمشق ١٩٥١ م .

([٣]) الضرورة الشعرية، دراسة أسلوبية السيد إبراهيم محمد ص ٨٠ دار الأندلس بيروت لبنان، ط٣، ١٩٨٣ م .

عرق فالذين عملوا بالنحو فى بداياته هم المـــوالى كمـــا أن الذيـــن لحنـــوا فى القول وفى القرآن وأنشأوا شعراً ملحوناًهم من المـــوالى أيضـــاً .

اتخذ تصرف الشعراء فى اللغة وتراكيبهـــا . ومفرداتهـــا بمـــا فـــى ذلـــك الأدوات صوراً عدة وضع ضوابطها النحاة منها التغيير فـــى الرتبـــة ومـــن نماذجها: الفصل بين الكلمات التى تأتى متصلة فى النـــثر كـــالتفريق بـــين حرف الجزاء والفعل ويجزمونه كقول عدى بـــن زيـــد :

فمتى واغِلُ ينُبْهم يحيوه   وتعطف عليه كأس الساقى

ففرق بين (متى) و(ينبهم) ومثله قول الشـــاعر :

صَعْدَةٌ نابته فى حائر   أينما الريحُ تُميّلْها تمل

وقول الآخر :

فمن نحن نؤمنه يبت وهو آمن   ومن لانُجره يمس فينا مُفَزّعا

وأيضاً وضع الكلام فى غـــير موضعـــه بـــالتقديم والتأخـــير بـــين الكلمات مما يؤدى أحياناً إلى اختلال النظـــم تمامـــاً، كمـــا فـــى تقديـــم الصفة على الموصوف والمعطوف علـــى المعطـــوف عليـــه، وكذلـــك مـــا يؤدى فى بعض الأحيان إلى غموض المعنى لاختلال نظـــم الكـــلام حتـــى لا يكاد يفهم ، ومن ذلك بيت الفـــرزدق المشـــهور :

وما مثله فى الناس إلا مملكاً   أبو أمه حى أبـــوه يقاربـــه

وقول الآخر :

يضحك منها كل عضو لها   من بهجة العيش وحسن القوام

تـــرفل فى الدار لها وفـــرة   كـــوفرة المُلْطِ الخليع الغـــلام

إذ كان ينبغى أن يقول (كوفرة الغلام الملط الخليع) فقـــدم وأخـــر .

وقول الآخر :

ألا يا نخلة من ذات عِرْق   عليك ورحمة الله السلامُ

فقدم المعطوف على المعطوف عليه . وقول ابـــن دريـــد :

واستنزل الزباء قسراً وهى من   عقاب لوح الجو أعلـــى مسُـــمّى

فقدم المفضل عليه بـــ (من) على أفعل التفضيـــل، ومثـــل ذلـــك كثـــيرا [1]، ومنها أيضاً دخول الحروف بعضها على بعض مما لا يـــاح مثلــه فـــى الكلام العادى، كما قال الشـــاعر :

ولئن قوم أصابوا غرة   وأصبنا من زمان رنقاً

للقد كنـــا لدى أزماننا   لصنعين لبـــاس وتقى

فأدخل لاماً على (لقد) وهذا ممتنع فى الكلام وكذا قـــول الآخـــر :

لَدَدْتَهم النصيحـــة كل لَدّ   فمجوا النصح، ثم ثنوا فقاؤوا

فلا والله لا يُلفى لما بى   ولا للـــمابهـــم أبـــداً دواء

فأدخل اللام ()، وأيضاً من نماذج التصرف فى الإعـــراب أن يجـــوز علـــى قول قوم من النحويين حذف الإعراب متـــى احتـــاج الشـــاعر إلى ذلـــك، وأنشدوا على ذلك :

فاليوم أشربْ غيْر مستحْقِب   إثماً من الله ولا واغلِ

فى إحدى روايات البيت . وكذا قول الآخـــر :

إذا اعْوَجَجْنَ ، قلن صاحبْ قوّمِ   بالدّوّ أمثال السفين العُوّمِ

---

(١) الموشح للمرزبانى ص ٩٦، القاهرة ١٣٤٣ هـــ .

فقال (صاحبْ) و لم يعـــرب، ومنهـــا أيضـــاً إخــراج بعـــض حـــروف النواصب عن عملها فقد ورد الجزم بـــــ (أنْ) فـــى الشـــعردون النـــثر، كقول الراعى هاجياً ابن الرقاع العـــاملى :

لو كنتَ من أحد يهجي هجوْتكم يا ابن الرقاع ولكـــن لســـت مـــن أحـــد

تأبى قضاعة أن تعرفْ لكم نسباً وابنا نزار فأنتم بيضـــــة البلــــــد

وورد كذلك الجزم بـــ (لن) الناصبة فى الشعر، كقـــول الشـــاعر :

فلن يَحْلَ للعينين بعدك منظر [1]

ومنها أيضاً إجراء المعتل مجــرى الصحيـــح، فيعـــرب فـــى حـــال الرفـــع والجزم، وعلى ذلك قول قيس ابن زهـــير :

ألم يأتيك والأنباء تَنْمِي بما لاقت لَبُون بنى زياد [2]

فهذه نماذج فقط للمظاهر التى يختلف فيها الشعر عن النـــثر كمـــا قررهـــا النحاة والمهم أن ذلك قد تناول بنية الكلمـــة وتـــأليف الجملـــة والإعـــراب فى هذه الروايات وأمثالها نرى الرواة يشيرون إلى اللحـــن دون ذكـــر لمثـــل معين من هذا اللحن، فلا ندرى ما إذا كان لحنـــاً إعرابيـــاً يتعلـــق بـــأواخر الكلمات وحركاتها، أو هو نوع آخر من الخطـــأ اللغـــوى .

ويظهر أن أمثلة اللحن التـــى حدثـــت فـــى صـــدور الإســـلام لم تكـــن مقصورة على حركات الإعـــراب .

غير أننا حين نتتبع كلمة " اللحن واستعمالاتها قبل الإســـلام وبعـــده فـــى النصوص الصحيحة المرويـــه عـــن العـــرب الفصحـــاء، نـــرى أن المعنـــى

([1]) انظر طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحى ص ٤٣٥ .

([2]) انظر شرح الأسمونى للأشمونى ج ١ ص ١٠٣ . ط الحلبى ١٩٦٦م .

الأصلى لهذه المادة هو " الميل والالتفات والتحـــول " وتفــرع عــن هــذا المعنى فى بادىء الأمر أن كان منه " اللحن " بمعنــــى الفطــن، أى الــذى لا يكاد يهدأ ، ليقظته وسرعة بديهته . ثم شـــاع اللحــن بمعنــى الخطــأ حين عظم اختلاط العرب بالأعاجم، وتنبه علمــاء اللغــة إلى الفــرق بــين التعبير الصحيح، والتعبير الملحون، فـــأطلقوا علــى كــل انحـراف عــن المألوف فى لغة العرب " لحناً " (١) واستثمر النحاة هــذا المعنــى الجديــد، وأكثروا من ترديده فى كتبهم حتى كاد يطغــى علــى المعــانى الأخــرى، وذلك حين عظم شأن النحو والنحاة أيام العباســـيين . وقــد نمــا نفــوذ النحاة على مرور الأيام، وأصبح الكُتّــاب والشــعراء يعرضــون عليهــم فنهم، فما أجازوه منها تقبله الناس قبولاً حسناً وأصبــح النحــوى يشــرع لهم ويقنن، ويحل ويحرم، لا يتورع عـــن تخطــىء أفصــح الفصحــاء، أو تجريح أبلغ البلغاء متى انحرف عن أصــول النحــو وقوانينــه الإعرابيــة (٢) والمقصود من (اللحن فى اللغة) معناه العــامّ، الــذى يشــمل كــل مــا أصاب الفصحى من مظاهر خالفت الاستعمال العربــىّ المــوروث عمــن أخذتْ عنهم هذه اللغة الشريفة،وسواء فى ذلــك مــا أصــاب كلماتهــا من تغيير فى البنية أو التصريف أو الاشتقاق، وما أصـــاب تراكيبهــا مــن تغيير قد يُخِلُّ بتأدية المعــانى المــرادة، كــاختلاف الإعــراب أو إهمالــه، والحذف أو الذكر، والتقديم أو التأخـــير .

(١) انظر كتاب العربية يوحنا فنك ص ٢٣٥ الدكتور / عبد الحليم النجار .

(٢) من أسرار اللغة د. إبراهيم أنيس : ص ٢٠٨ مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، الطبعة السادسة ١٩٧٨ م .

وأكبر الظن أن هذا الذى سموه لحناً كان يصدق على أخطاء صوتية كالذى يشير إليه مغزى تسمية اللغة العربية الفصحى " لغة الضاد " ويفصله ما يروى من نوادر الموالى كأبى عطاء السندى [1] وسعد الزندخانى ([2]) وغيرهما. كما كان يصدق على الخطأ الصفى الذى يتمثل فى تحريف بنية الصيغة أو فى الإلحاق أو الزيادة وعلى الخطأ النحوى الذى كان يتعدى مجال العلامة الإعرابية أحياناً إلى مجالات الرتبة والمطابقة وغيرهما . وعلى الخطأ المعجمى الذى يبدو فى اختيار كلمة أجنبية دون كلمة عربية لها المعنى نفسه .

ويصدق على جميع هذه الأنواع من الخطأ أنها أخطاء فى المبنى أولاً وأخيراً ولو أدت فى النهاية إلى خطأ فى المعنى لم يكن نتيجة خطأ فى القصد [3] وكل مظاهر التغيير هذه لم تَحْظ بارتياح أو قبول عند علماء اللغة قديماً وحديثاً، فاستنكروا وشدّدوا وحكموا بالخطأ على ما خالف الفُصْحى، وجَدّوا فى إصلاح الألسنة التى فسدت باتّساع العمران، والاختلاط الذى كان بين العرب وغيرهم بعد الفتح الإسلامى، على حين تأنّى فى الحكم علماء آخرون، فدرسوا ومَحَصّوا وَقَبلُوا من هذا التغيير ما اطمأنوا إليه ولم يَرَوْا فى استعماله بأساً ولا خروجاً عن مألوف المنهج العربى فى اللغة .ومن هذا وذاك كان النتاج خلافاً واجتهاداً ثم رأياً فى تحرى الصواب والخطأ، مما تلوكه الألسنة وتسطره الأقلام، وقد جُمِعَ بعض هذا

([1]) الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى جـ ١٦ ص ٧٩، ٨٠،٨٤ .

([2]) الفهرست لابن النديم ص ٤٠ .

([3]) اللغة العربية معناها ومبناها د. تمام حسان : ص ١٢ طبعة القاهرة ١٩٧٩ م .

النتاج في كتب خاصة، أطلق عليها " كتب اللحـــن " و " كتـــب التنقيــة اللغوية" ، أما بعض الآخر فنجــده مبثوثــا بــين قضايــا لغويــة ونحويــة وصرفية في كتب اللغة والنحو والتصريــــف [١] .

وإلى جانب هذا التصرف في لغة الشعر من جـــانب الشــعراء والتصــرف في قوانين اللغة من جانب المعنيّـــن مـــن اللغويــين والنحــاة بمــا أقــروه وسمحوا به أو ألغوه من كتب كما سبق إلى جانب هــــذا نشــأت حركــة متوازية في الأوزان العروضية من جانب الشعراء أيضاً . وتبعـــاً لهــا ألــف العلماء في الضرورات بما يربــط بــين قوانيــين الــوزن وقوانــين اللغــة واستعمالاتها . ولذا أحدث جيل المولدين من أبناء المــوالى جــدلاً جديــداً حول الحياة العربية. وتم التحديد والتغيير مـــن صــراع هــذه الأطــراف، ولكنه لم يظهر في عروض الخليل المتوفى عام (١٧٠هـــــ) .فقــد كــان اللغويون يهتمون بفكرة النقاء اللغوى التي وجـــدت تحققهــا فــى علــم البلاغة فيما بعد قليل، خاصة في باب الفصاحة والبلاغـــة منهــا . وكــان لا بد أن يتحول الشعراء عــن (لغــة البــدو) إلى لغــة حيــاتهم بكــل مفرداتها . وقد ظهر ذلك في شعر المولديـــن، مــع احتفــاظهم بــالوزن والقافية كما هي فــــى الأعــم الأغلــب [٢] . وبهــذا التــوازى تظهــر الضرورة مرادفة للشعر من كل الوجوه . فيها يتميز الشــعر عــن الكــلام . فهي تدخل من هذه الجهة في جوهـــر الشــعر، باعتبارهــا مــن أهــم

---

(١) اللحن في اللغة نظاهره ومقاييسه القسم الأول د. عبد الفتاح سليم : ص ٤ دار المعارف القاهرة ١٩٨٩م .

(٢) موسيقى الشعر العربي، قضايا ومشكلات د. مدحت الجيار : ص ١١٠ دار المعارف القاهرة، ط ٣، ١٩٩٥م .

خصائصة . فالضرورة ضرب من ضروب التوليد فـــى اللغـــة يـــثرى بهـــا الشاعر اللغة وينحو بها نحواً جديـــداً .

ولكن الضرورة لا تتسع فى معناها لتشمل كل ضـــروب التعبـــير الشـــعرى . فهناك أوجه من التعبير يشترك فيها الشـــعر والكـــلام .

والضرورة الشعرية تخرج عن هذه الحـــدود، إذ إنهـــا مخصوصـــة بالشـــعر دون الكلام . ولعل هذا هو المعنى الذى يقع عليـــه قـــول ابـــن عصفـــور السابق " الشعر نفسه ضـــرورة "

هذا المعنى هو ما يعزى إلى جمهور النحويين فـــى الضـــرورة وقـــد ذهـــب ابن مالك إلى أن الضرورة " ما ليس للشاعر عنـــه مندوحـــة " [1] فمـــا لا يؤدى إليه الوزن والقافية، لا ضرورة فيـــه عنـــده . وعلـــى هـــذا قـــول الشاعر :

يقول الخنا وأبغض العجم ناطقاً إلى ربنا صوت الحمار اليُجَدَّعُ

وقول الآخر :

وليس اليرى للخل مثل الذى يرى له الخل أهلاً أن يعدّ خليلا

وقوله :

فيستخرج اليُروُبُوعَ من نافقائه ومن جحره بالشيحة اليتقصعُ

دخلت " أل " فى كل ذلك علـــى الفعـــل، وهـــى لا تدخـــل إلا على الأسماء. وذلك عنده جائز فى الاختيار . فهـــو مخصـــوص بـــالضرورة لإمكان أن يقول الشاعر : صوت الحمار يجدع ومـــا مـــن يـــرى للخـــل،

---

(1) الضرائر للألوسى ص ٦، المطبعة السلفية ١٣٤١ هـــ .

والمتقصع . وإذا لم يفعلوا ذلـــك مـــع الاســـتطاعة ففـــى ذلـــك إشـــعار بالاختيار وعدم الاضطـــرار [١]

و لم يرتب ابن مالك،قوله بوقوع هـــذه التركيبـــات فـــى الكـــلام على ثبوت الرواية به عنده، بل جعل من الـــوزن الشـــعرى نفســـه دليـــلاً عليه. فلأن الوزن الشعرى لايؤدى إلى دخول " أل " علـــى الفعـــل، ثبـــت عنده أن الشعر لايختص بـــه .

وهذا هو ما عول عليه ابن مالك أيضـــاً فـــى توجيـــه كثـــير مـــن الضرورات على أنها لغات لبعض العرب وليســـت ضـــرورات .[٢]

وقد ذهب بعض شراح سيبوبة فى قـــول الشـــاعر:

ألم يأتيك والأنباء تنمى بما لاقت لبون بنى زياد

بإثبات الياء فى حال الجزم، إلى أنها " لغة لبعض العـــرب، يجـــرون المعتـــل مجرى السالم فى جميع أحواله [٣] . وهذا قـــول الزجـــاج وتبعـــه الأعلـــم [٤] ولكن هذا القول مردود بأنه لاسند لـــــه [٥].

والذى دفع إلى هذا القول إمكان أن تصـــح الروايـــة فـــى البيـــت بحذف الياء . قال ابـــن جنـــى : " رواه بعـــض أصحابنـــا (يعنـــى مـــن

---

(١) خزانة الأدب للبغدادى ١ / ١٥

(٢) مغنى الليدى عن كتب الأعاريب ابن هشام : ص ٢٧٧ دار إحياء الكتب العربية القاهرة د . ت

(٣) شرح شواهد الكتاب، للأعلم الشنتمرى ٢ / ٦٠ (بحاشية كتاب سيبوبة) بولاق ٦ / ١٣ هـــ .

(٤) خزانه الأدب للبغدادى ٣ / ٥٣٤ .

(٥) السابق نفسه .

البصريين) ألم يأتك على ظاهرة الجزم [1] فقد ثبت حينئذ أن اعتبار الوزن هو الذى أفضى إلى ترتيب القول لغة، لأن الضرورة — على معنى الاضطرار — غير ثابته فيه، ولأنه ليس له سند من الرواية . وقد رد أبو حيان مذهب ابن مالك فى الضرورة الشعرية، فقال : " لم يفهم ابن مالك معنى قول النحويين فى ضرورة الشعر، فقال فى غير موضع ليس هذا البيت بضرورة، لأن قائله متمكن من أن يقول كذا، ففهم أن الضرورة فى اصطلاحهم هو الإلجاء إلى الشىء، فقال : إنهم لايلجأون إلى ذلك، إذ يمكن أن يقولوا كذا . فعلى زعمه لاتوجد ضرورة أصلاً، لأنه ما من ضرورة إلا ويمكن إزالتها ونظم تركيب آخر غير ذلك التركيب [2] .

وبمثل هذا القول رد البغدادى أيضاً ما ذكره ابن مالك فى قول الشاعر:

وما علينا إذا كنت جارتنا   ألا يجاورنا آلاك ديار

من أن ما فى البيت ليس بضرورة لتمكن الشاعر من أن يقول :

ألا يكون لنا خل ولا جارقال البغدادى : " إذا فتح هذا الباب لم يبق فى الوجود ضرورة . وإنما الضرورة عبارة عما أتى فى الشعر على خلاف ما عليه النثر [3] وقد أبطل الشاطبى فى شرحه لألفية ابن مالك هذا المذهب من وجوه :

([1]) سر صناعة الإعراب لابن جنى ١ / ٨٩ تحقيق مصطفى السقا وآخرون، القاهرة ١٩٥٤ م .

([2]) الأشباه والنظائر ، السيوطى : ١ / ٢٢٤، ط٢، حيدر آباد ١٣٥٩ هـ .

([3]) خزانة الأدب للبغدادى ٢ / ٤٠٦ .

أحدهما : إجماع النحاة على عدم اعتبار هذا المنزع وعلى اهماله في النظر القياسي جملة، ولو كان معتبراً لنبهوا عليه .

الثاني : أن الضرورة عند النحاة ليس معناها أنه لايمكن في الموضوع غير ما ذكر، إذ ما من ضرورة إلا ويمكن أن يعرض من لفظها غيره ولا ينكر هذا إلا جاحد لضرورة العقل ... وإذا وصل الأمر إلى هذا الحد أدى أن لا ضرورة في شعر عربي . وذلك خلاف الإجماع . وإنما معنى الضرورة أن الشاعر قد لايخطر بباله إلا لفظة ما تضمنته ضرورة النطق به في ذلك الموضوع إلى زيادةأو نقص أو غير ذلك بحيث قد يتنبه غيره إلى أن يحتال في شيء يزيل تلك الضرورة .

الثالث : أنه قد يكون للمعنى عبارتان أو أكثر، واحدة يلزم فيها ضرورة إلا أنها مطابقة لمقتضى الحال . ولاشك أنهم في هذه الحال يرجعون إلى الضرورة، لأن اعتناءهم بالمعاني أشد من اعتنائهم بالألفاظ . وإذا ظهر لنا في موضع أن مالا ضرورة فيه يصلح هنالك فمن أين يعلم أنه مطابق لمقتضى الحال .

الرابع : أن العرب قد تأبى الكلام القياسي لعارض زحاف فتستطيب المزاحف دون غيره أو العكس فتركب الضرورة لذلك [١].

للدكتور إبراهيم أنيس رأى خاص في عدم الاعتداد بنوع الحركة الإعربية خصوصاً في لغة الشعر بحجة أنه يؤثر في تغيير وزن الشعر والانتقال به من بحر إلى آخر[٢] وهذا الكلام صحيح ولكن في

---

(١) الضرائر للألوسي ٦-٨ .

(٢) د : إبراهيم أنيس موسيقى الشعر ص١٨٥ ط٣ ، مصر ١٩٦٥م .

حدود تغير الوزن لكنه لايصح فـــى الدراســة التركيبيــة الدلالبــة التــى تعتمد على الوظائف .

ووجهة نظر الدكتور / أنيس تســهم فــى العلاقــة بــين نشــوء الأوزان الجديدة واللغة الملحونة المخصوصـــة فــى الــتركيب وليــس فــى الوظيفة . حين عرض فى كتابة موسيقى الشــعر لنسبة شــيوع الأوزان اتضح أن الطويل والبسيط والكامل تعدّ بوجه عام أكــثر شــيوعاً، لافــى العصر الجاهلى فحسب، بلْ فى شعر الأمويــين والعباســيين أيضــاً ولهــذا آثر أن يتخذ من هذه البحور الثلاثة أمثلة يطبق عليها ما وصلنــا إليــه مــن قواعد تحريك أواخــر الكلمــات . وفــى قصيــدة أبــى ذؤيــب التــى مطلعها:[1]

أمن المنون وريبها تتوجعُ   والدهر ليس بمعتب مَنْ يجزعُ

فهى من بحر الكامل، وقد اشتملت هــذه القصيــدة علــى أكــثر من ثمانين اسماً منوناً، تخضع الحركــات التــى قبــل نــون تنوينهــا لا إلى أصول الإعراب عند النحاة، بل إلى طبيعة الصــوت أو مــا يكتنفهــا مــن حركات أخرى . وعلى هذا نرجــح أن الكســرة فــى آخــر كلمــة " معتب" سببها الانسجام مع الكسرة التى قبلها فى " تــاء" هــذه الكلمــة . أما كلمة " شاحباً" فى البيت الثانى وهــو :

قالت أميمة ما لجسمك شاحباً   منذ أن بذلتَ ومثلُ مالك ينفعُ

فنرجح أن الكلمة قد نطق بها الشاعر " شــاحب " بكسـر البــاء لتنسجم مع الحركة قبلها . فإذا انتقلنا إلى البيت الثــالث وهــو :

---

(١) ديوان الهذلين طبعة دار المتب .

أم ما لجنبك لا يلائمُ مضجعا   إلا أقضّ عليك ذاك المضجعُ

نرجح أن الفتحة فى كلمة (مضجعا) يجب الإبقاء عليها لأمرين : أن (العين) تؤثرها، وأنها تنسجم مع الفتحة قبلها .

وهكذا يمكن أن ينظر إلى الأسماء المنونة فى القصيدة، نبقى على تنوينها لأنه يفيد معنى هاماً وهو التنكير، وتغير من الحركات التى قبل النون فى بعض الأحيان ، حتى تصبح منسجمة مع طبيعة الصوت ومع الحركات قبلها ومن اليسير أن ندرك أن مثل هذا التغيير لايؤثر فى الوزن الشعرى .

أما الكلمات الخالية من التنوين فى شعر أبى ذؤيب مثل : " المنون وريب والدهر "، فى البيت الأول، فقد حركت أواخرها لأن نظام المقاطع قد تطلب هذا، ففى كلمة " المُنون" : حرف مدّ + النون المشكلة بالسكون . ومثل هذا النظام لايتأتى فى وصل الكلام العربى، ولذلك وجب تحريك النون هنا .

وفى كلمة " ريب" يترتب على وصلها بما بعدها أن يتوالى ثلاثة حروف توالياً مباشراً هى : الياء + الباء + الهاء . ولا يتأتى هذا فى نظام توالى الحروف العربية فى وصل الكلام، ولذلك وجب تحريك الباء فى كلمة " ريب"، ونرجح أن حركتها هنا الفتح لتنسجم مع ما يجاورها من حركات .

وفى قوله : " والدهر " ، نرى أنه قد ترتب على وصلها بما بعدها أن اجتمعت اجتماعاً مباشراً الحروف التالية : الهاء + الراء + اللام .فوجب تحريك الراء فى كلمة " الدهر "، ولا ضير هنا من الإبقاء على ضمتها .

فإذا سرنا على هذا النظام في باقي أبيات القصيدة بتحريك الكثرة الغالبة من تلك الكلمات غير المنونة، ونظام المقاطع يتطلب هذا التحريك، على أنا نصادف في القليل من الأحيان بعض تلك الكلمات محركة عند النحاة، دون ضرورة ملحة في نظام المقاطع، مثل كلمة " أميمة " في البيت الثاني وكلمة " يلائم " في البيت الثالث . ونرجح أن الشاعر كان ينطق مثل هاتين الكلمتين دون تحريك الآخر منهما فيقول : قالت :

(أميمة ما لجسمك شاحبِ)

ويقول :

أم ما لجنبك لا يلائمْ مضجعا.

وهنا قد يثور الثائرون أو قد يخيل إليهم أن مثل هذا يفسد الوزن الشعري للبيتين !! وفي هذا احتكم إلى الشعراء ومن مارسوا نظم الشعر العربي زمناً طويلاً حتى تكونت لديهم تلك الملكة الموسيقية، ولن يجدوا في مثل هذا خروجاً عن موسيقى الشعر العربي، التي تخضع لروح عام ([1])

وكل الذي يمكن أن يترتب على مثل هذا الإنشاد هو الخروج عن بعض قواعد العروضيين، خروجاً طفيفاً لايمس الجوهر في موسيقى الشعر، بل إن مثل هذا الإنشاد لايغيّر شيئاً من أصول العروضين لبحر الكامل، لأن الذي يترتب عليه في البحر هو أن تصبح

([1]) موسيقى الشعر د . إبراهيم أنيس : ص ١٥١ .

" متفاعلن " " مستفعلن" وقد أجازوا هذا فى قواعدهم العروضية، بل رأوه كثير الشيوع وعدوه حسناً سائغاً .

فإذا التمسنا قصيدة أخرى، لأبى ذؤيب أيضاً مثل تلك التى بحرها الطويل ومطلعها :

هل الدهرُ إلا ليلة ونهارُها وإلاّ طلوعُ الشمسِ ثم غيارُها

نرى بيتها الثانى وهو :

أبى القلب إلا أمّ عمروٍ وأصبحتْ تُحَرّقُ نارى بالشّكاةِ ونارها

كلمة " تحرق " قد حرك آخرها دون ضرورة ملحة، وإنشاد البيت بغير هذه الحركة لا يكاد يؤثر فى موسيقاه أو وزنه، وكل الذى يترتب على مثل هذا الإنشاد أن تصبح " مفاعيلن " مستفعلْ . وهذا التغيير الطفيف وإن لم يقل به العروضيون، لا يكاد يؤثر فى وزن البيت شيئاً، أو يغير إيقاعه ([1]) .

فالإيقاع : " هو ما يُحدثه الوزن أو اللّحن من انسجام . وقال السجلماسى : " الشّعْر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية " . ومعنى كونها موزونة أنْ يكون لها عدد إيقاعى، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلّفاً من أقوال إيقاعيّة فإنّ عدد زَمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر " ([2]) .ولغة الشاعر، هى لغة مصطنعة، كما أن لها معجم شعرى متخصص، يرتفع عن فوارق اللهجة، وهى واضحة لكل الناس، فى الأقاليم المختلفة، أو كل الناس

([1]) من أسرار اللغة د . إبراهيم أنيس : ص ٢٦٧ .

[2]) معجم النقد العربى القديم نقله د. أحمد مطلوب : ج ١ ص ٢٥٦ دار الشئون الثقافية العامة ــ بغداد ١٩٨٨م .

فى التجمعات القبلية التى كونت مجموعة ثقافية كالبيئات الإسلامية التى اتسعت بالفتح، وحيث إن هذا المعجم الشعرى أقيم على أساس قوالب صياغية موروثة من الماضى، وأقرتها المتطلبات الوزنية، فإن هذا المعجم، يميل لأن يصبح محافظاً وإلى حد بعيد ... وبعض القوالب الصياغية لا تلائم الوزن إلا حسب كلمات لهجية خاصة مختلفة الشكل . وهذه تحفظ فى لغة الشعر، وكأنها الأشياء المتحجرة . وذلك لمدى طويل، بعد أن يتوقف الناس عن التحدث باللهجة التى استعيرت منها تلك الصيغ . وهكذا فإن المعجم الصياغى يزخر بالألفاظ غير المألوفة ([1]) ويفسر هذا الأمر ، كثيراً من خصائص شعرنا العربى القديم ومشكلاته .

فهو يفسر كثرة ورود افتتاحات، وخواتيم فى صيغ خاصة، فى القصيدة العربية القديمة ويفسر انتقال هذه الصيغ، بل انتقال أشطر وأبيات نجدها فى أكثر من قصيدة فى المعلقات على سبيل المثال مع تغيير كلمة أوقافية . ويتكرر الأمر نفسه فى فترات إحياء القصيدة العربية فى العصر الحديث، عند البارودى على سبيل المثال. ولهذه الصيغ علاقة بمفهوم الصنعة فى الشعر العربى . ومفهوم السرقات الشعرية . ونشوء المدارس الشعرية وسلاسل الرواة .

قال المتلمس :

وكنا إذا الجبارُ صعر خده أقمنا له من ميله فتقوّما

وقال الفرزدق :

([1]) النظم الشفوى فى الشعر الجاهلى، جيمز مونرو : ترجمة فضل بن عمار العمارىص٢٨ ، منشورات دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام ، الرياض، ط١، ١٩٨٧م .

وكنا إذا الجبارُ صعر خده ضربناه حتى تستقيم الأخادعُ

وقال بشار :

إذا الملك الجبار صعر خده مشينا إليه بالسيوف تعاتبه

ونشير هنا إلى أن ارتباط الوزن بالصيغ التعبيرية، يكشف عن ارتباط (اللفظ) العربى بهذه الصيغ، أى بقدرته على الاتساق الإيقاعى، داخل الوزن . ولهذا كان يستدعى اللفظ فى عملية (الصناعة) و (الإنشاد) وفق الوزن المطلوب، ليكمل الصيغة الصوتية أولاً، داخل الشطر ، أو ليكمل موسيقى البيت فى نهايته . أى ليشكل (القافية) و(الروى) . وهما عنصران، متطوران ـــ منذ افتتاحية البيت ـــ للشاعر. ويفسر هذا اعتناء الشاعر القديم، بقصيدته، وحدة وحدة، فى عملية (التركيب) اللغوى (أو تصنيع / الإنشاء اللغوى) وليس (البيت الشعرى) :

فالمعروف أن البيت الشعرى العربى، يمكن أن يطلق ـــ وحده ـــ لحكمة، أو قول بليغ . ويمكن ـــ فى الوقت نفسه ـــ أن نجد عشرات الحكم موزونة على شطر شعرى، أى وفق نصف موازين البيت المفرد . ويؤكد أهمية الشطر ـــ أيضاً أن ما يجرى على (العروض) يجرى على (الضرب) وأنه إذا دخلت علة فى أحدهما يسير عليها الشاعر حتى نهاية النص . كما يشير التصريع فى البيت الأول من القصيدة، مثله مثل شكلى المخمس والمسمط إلى جوهر الشطر .

ولهذا فإن هذه الصيغ قد ألفت أشكالا وزنية متوارثة . شكلت ثلث بيت، ونصف بيت، وثلثى بيت، فيما أسماه الدارسون : المنهوك، والمشطور، والمجزوء من الأوزان .

والراجح أن الوزن الشعرى قد بنى من هذه الصيغ المفـــردة، ثـــم تجمعـــت فى هذه الأوزان البسيطة والقصيره . ثم صنع منها الشـــــطر ثـــم البيـــت . لأن الصيغة الواحدة تكبر عن التفعيلة الواحدة . فإذا قلنا ـــــ مثـــلاً ـــــ (قفا نبك) فإن الصيغة التعبيرية تزيـــد علـــى تفعيلـــة (فعولـــن) بحركـــة، فوجب أن تزيد تفعيلة أخرى . وهنا إما أن تزيد التفعيلـــة بتكـــرار نفســـها ـــ كما فى البحور الصافية ـــ أو بوضع تفعيلة ثانية مختلفـــــة، أكـــبر مـــن عدد حركاتها وســـكناتها أو أصغـــر، أو مســـاوية لهـــا . ويصنـــع هـــذا التفاوت ، تنوعاً فى صيغ التفعيلـــة ونـــوع البحـــر، انســـجاماً مـــع نمـــو التركيب المستعمل والعقل المنظـــم .

وهنا تنشأ ـــ منطقياً ـــ التفعيلة من الصيغة ثم تنشأ تفعيلتـــــان ـــــ وهمـــا منشأ النص الشعرى العربى . وهذا أمر ملحـــوظ، فـــى ســـجع الكهـــان، وفى أغانى الحجيج، وفى بعض مقاطع النثر العربيـــــة . لأن طبيعـــة اللغـــة تساعد على نشوء هذه التفعيـــلات، وتســـاهم فـــى صنـــع تكـــرار لهـــا بالتشابه أو بالاختلاف .وهذا ما دعـــا الدارســـين المحـــافظين إلى إقـــراره . أعنى قبولهم للوزن المنهوك مثلا وليس مـــن الصعـــب علـــى الشـــاعر (أو الراجز فى أول البيت) أن يعيد ما فعلـــه فـــى (الشـــطر الأول) فيمـــا لا يحصى من أبيات أو متواليات، متعـــددة التشـــكيل ([1]) .

فالوزن العروضى فـــن عربـــى خـــالص ظهـــرت آثـــاره الأولى باللغـــة الفصحى وفى الأدب الجاهلى، فكان عـــرب الفصحـــى أول مـــن ابتـــدع طريقة فى النظم ... لم تكن مألوفة لدى سائر الشـــعوب الســـامية .

([1]) موسيقى الشعر العربى، قضايا ومشكلات د. مدحت الجيار : ص ٨٥ .

وإذا كان التطور التاريخى قد جمع بين السجع والوزن لأول مرة فى الأغنية العربية، وفى ظل اللغة العربية، فإن هذا اللقاء لا يعنى من الناحية الفنية أن السجع مرتبط ارتباطاً جوهرياً وضرورياً بالوزن العروضى . فلا ارتباط بينهما من هذا النوع . وقد يكون الكلام مسجوعاً بغير وزن ، كما يكون موزوناً بغير سجع أى قافية . ونوع الإيقاع يختلف فيهما فالسجع أصوات من الكلام متوافقة تقع على فواصله، لكل فاصلة منها رنين آنى لا امتداد له ولا استطالة فى زمانه. أما الوزن فهو أبعاد زمنية ممتدة ذات نسب متساوية أو متجاوبة، وليس هو بمقاطع من الكلام . وإذا كان الخليل بن أحمد، واضع علم العروض، قد عبر عن هذه النسب بوحدات من الكلام، واقترح لها اصطلاحاً مشتقاً من مادة (ف ع ل) منها مستفعلن أو فعولن أو فاعلاتن ... فهذا فى الحقيقة اجتهاد من الخليل حاول فيه أن يترجم للسامع هذه النسب الزمانية المحضة فالوزن فى حقيقته ليس مجرد كم من المقاطع الموسيقية أو اللغوية، وإنما هو أولاً وقبل كل شىء أبعاد زمانية خالصة، تختلف فى نوع إيقاعها عن إيقاع السجع الذى يدور على توافق الجرس اللفظى، أو إيقاع التوازن المعنوى بين العبارات (١) ومع هذا فإن تعزيز الوزن بالسجع فى النظم العربى فيه تلوين إيقاعى يزيد من الطاقة الموسيقية فى الكلام المنظوم، كما أن السجع فى مختلف مراحل تطوره، قبل أن يقترن بالوزن وبعده، كان يؤدى فى مجال الغناء وظيفة لها أهميتها : هى التنبيه على النهايات بين أجزاء

---

(١) طبيعة الشعر العربى ـــ د. عبد الله الطيب ـــ ص ٢٧ وما بعدها مجلة المجمع اللغوى بالقاهرة ـــ ١٩٦٣ م .

الكلام المنثور أو أشطار الكلام المنظوم والوحدة الإيقاعية هي الوحدة أو المقطع الذى يبنى عليه البيت أو القطعة الشعرية، والإيقاع هو التكرار . فالوحدة الإيقاعية هي التى تتكرر فى النص الشعرى . ففى المتقارب مثلاً الوحدة الإيقاعية هى : فعولن، وفى المتدارك : فاعلن وهكذا ([1]) .

ويرى د. كمال أبو ديب أنْ هاتين الوحدتين الإيقاعيتين (فاعلن / فعولن) مع متحولاتهما تشكلان أساس البحور الشعرية الخليلية . ويرى الباحث أن هاتين الوحدتين تتحلّلان إلى نواتين إيقاعيّتين هُمَا : عِلُنْ / فَا وأنّ تشكّل الوحدتين يعتمد على علاقة (فا) بـ (علن) . ففعولن هى (عِلُنْ + فَا) بينما فاعلن هى (فا + علن) .

ويدرس الباحث البحور الشعرية التقليدية على هذا الأساس ، ويرى أنّ المتقارب يتشكل من (علن + فا) ثمانى مرات، والطويل : (علن + فا) + (علن + فا + فا) + (علن + فا) + (علن + فا + فا) مرّتين . وعندها يواجه الباحث توالى ثلاثة أحرف متحركة كما فى الوافر والكامل يرمز للمتحرك الذى لا يليه ساكن بـ (فَ)، وعلى ذلك الوافر من : (علن + فَ + علن)، والكامل من (فَ + عِلُنْ + عِلُنْ) ، وهكذا .

أمّا فى المنسرح أو المقتضب .. حيث يشمل كل منهما (مَفْعُولاتُ) ، فإنّ الباحث يجعل المتحرّك الأخير من مفعولاتُ جزءاً ممّا بعده فالمقتضب :

([1]) كتاب العروض ـ الأخفش : ص ١٢٥ ـ تحقيق وتقديم د. أحمد محمد عبد الدايم عبد الله ـ مكتبة الزهراء ـ القاهرة ١٩٨٩م .

مَفْعُولاتُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْـــتَفْعِلُنْ

فا+فا +فا / علن + فا + علن / فا + فـــا + علـــن .

وعندما يعود إلى مناقشة توالي المتحركات، يقـــترح جعـــل وحـــدة (فَ + علن) ، في الوافر والكامل، نواة إيقاعيـــة ثالثـــة وبـــذا تكـــون النـــوى الإيقاعية .

ف + علن (ب ب ــــــ)

علن (ب ــــ)

فا (ــــ) [1] .

ويرى أبو ديب بناء على ذلك أنّ الإيقاع في الشـــعر العربـــي ينبـــع مـــن الحدوث التتابعي لاثنتين من هذه النـــوى الثـــلاث .

ويرى أنهّ في الشكل الكامل للبحور تتزامن(ف + علـــن) مـــع (علـــن) و (علن) مع (فا)، ولكن (فا) لا تـــتزامن مـــع (ف + علـــن) إلاّ فـــي حالات الزّحاف ([2]) . ويتـــابع أبـــو ديـــب قـــائلا : إنّ ثمّـــةَ إمكانيـــات رياضية لا نهائية في صنع التشكيلات الإيقاعية.ف (عِلُـــنْ) مـــع (فـــا) يمكن أن تعطي التشكيلات التاليـــة :

عِلُنْ فا	علنِ فافـــا
علن فا	علن فا فا فـــــا ... إلخ .
وعلن فافا	علن فـــا

([1]) في البنية الإيقاعية للشعر العربي د. كمال أبو ديب : ص ٤٨ ــ ٥٢ دار العلم للملايين ــ بيروت ــ ط٢ ــ ١٩٨١م .

([2]) في البنية الإيقاعية للشعر العربي د. كمال أبو ديب : ص ٥٤ .

علن فافا فا   علن فافـــا

علن فافافافا   علن فافافـــا ... إلخ .

وفاعلن فافا   علـــن ...

وفافا فا علن فافا   علـــن ...

وإذا طبق ذلك على المديد فســـنرى .

فاعلن فا / فاعلن / فاعلن فـــا ([1]) .

ـــ ب ـــ ـــ / ـــ ب ـــ / ـــ ب ـــــ ـــــ ـــــ

وترى نازك الملائكة أن البحور كالطويل والمديـــد والبســيط والمنســـرح لا تصلح للشعر الحر ولا للزجل أو الأغاني العاميـــة علـــى الإطـــلاق لأنهـــا ذات تفعيلات منوعة لا تكرار فيهـــا ([2]) .

إلا أن د. النويهي ([3]) يعارض نازك في اعتمادها علـــى وضـــع عـــروض الشعر الحر على غرار العروض القديم وعدم إهمالها لـــه وعنايتهـــا البالغـــة به ، بل يذهب د. نويهي إلى أبعد من ذلك فيعـــدّ مـــن الخطـــأ إطـــلاق اسم " الشعر الحر " على هذا الشكل الجديـــد .

وسواء اعترض د. النويهي على عروض الشعر الحر الـــذي وضعتـــه نـــازك سعيا وراء حرية أكثر وانطلاقة أوسع وقبلت نازك رأيـــه هـــذا أو لم تقبلـــه فإن ذلك يوضح لنا السعي الحثيث منهما إلى وضع مـــيزان لهـــذا الشـــكل الجديد ولكنهما يختلفان في مدى اعتماد عروض هـــذا الشـــكل الشـــعري

([1]) في البنية الإيقاعية للشعر العربي د. كمال أبو ديب : ص ٥٦ وما بعدها .

([2]) قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة، ص ٦٦ ـــ ٦٧ بتصرف .

([3]) قضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي : ص ١٦١ وما بعدها ط ١٩٦٤ م .

الجديد على العروض القديم وابتكار أسس جديـــدة كـل الجـدة لقيـاس الإمكانات النغمية التى يمكن أن تســتوعبه وهــذا بأكملــه يعنــى شــيئاً واحداً هو تطور الفكرة العروضيـــة وتمشـيها مـع كـل شـكل جديـد استوعبه الشعور العام، واختــلاف الأســس العروضيــة لكـل شـكل أو الاقتباس من العروض القديم لا يستبعد فكرة وضـــع المـيزان أو العــروض لهذه الأشكال .

ويقول الأستاذ أحمد أمين إنــه بالإضافــة إلى إعفــاء شــعراء الموشــحات والأزجال من القيود وتحررهم من التزام القافية الواحــــدة والســماح لهــم باستعمال كلمات عامية وتعبيرات عامية، وتحررهم مـــن قيــود الإعــراب فقد امتازت الموشحات والأزجال أيضاً " بأنها تتبـــع النغمـــات الموســيقية لا التفاعيل العروضية ولذلك تجدهم يزيدون كلمات لحفـــظ الــوزن مثــل " يالّلى " ونحو ذلك، وبذلك ربطوا بين الشـــعر والغنــاء والرقــص كمــا هو العادة فى نشأة هذه الفنـــون " (١) .

ولقد كانت قضية التحرر اللغوى من أخطر القضايا التـــى ناقشــها نقــاد المدرسة المهجرية من خلال إيمان مطلق بأن اللغـــة العربيــة فــى صورتهــا الموروثة، وعلى النحو الذى نقلت به إلينا آثــار الســابقين ، قــد فقــدت حيوتها، وتحولت إلى مجرد رموز قاموسية لا قيمة لهـــا، ولا جــدوى مــن الاعتماد عليها فى قيام أدب عصرى صحيح، وهى بهـــذه المثابــة كــانت عاملاً من أكبر العوامل التى أصــابت الأدب العربــى الحديــث بــالجمود، لأن الكتاب والشعراء قد اعتمدوا على هـــذه اللغــة ذات الصــور الميتــة، والدلالات المحدودة فى التعبير عن حاجــاتهم العصريــة، فلــم تســتطع أن

---

(١) ظهر الإسلام، أحمد أمين : حـ ٣ ص ١٩٩ مكتبة النهضة المصرية القاهرة .

تفى بما يريدون التعبير عنه ، ومـــن هنـــا وجـــب القضـــاء عليهـــا بكـــل معوقاتها النحوية والصرفية، لتطلـــق حريـــة الكتـــاب والشـــعراء فـــى أن يصنعوا لهم لغة ملائمة للتعبير عن عواطفهـــم، وقضايـــا عصرهـــم، بـــدلاً من أن يستهلكوا طاقاتهم الفنية فى استعمال لغـــة عفـــى عليهـــا الزمـــان، و لم تعد صالحة إلا لأن توضع فى المتاحف ، كمـــا توضـــع آثـــار التـــاريخ ومخلفات العصور .

تلك هى خلاصة الموقف الذى اتخذه نقـــاد المدرســـة المهجريـــة بالنســـبة للغة بوصفها الدعامة الأساسية للفن الأدبى، وهـــو موقـــف مرتبـــط مـــن حيث الهدف الذى يرمى إليه بالتيار العام الذى سارت فيـــه حركـــة النقـــد المهجرى، لتقضى على كل مظاهر التقليد، وتضـــع لـــه المفـــاهيم الجديـــدة التى يجب أن يلتزمها، ويسير على هداهـــا ([1]) .

وهم فيما اعتقدوا يجهلون أن القواعـــد النحويـــة والصرفيـــة،ليســـت مـــن خصائص العربية .

وشأن أصحاب كل جديد أن يقرظوا صنيعهـــم ويعـــدوه مـــن المقومـــات الحضارية ومن أسباب الحداثة ففى رأى أصحـــــاب الموشـــحات ونقادهـــا أنها امتازت هى والأزجال بالسهولة وهـــذه أكسبتها الحيـــاة فمـــن أراد فى الموشحة أو الزجل أن يتقعر كان سخيفاً قـــال ابـــن حـــردون : " مـــا الموشح بالموشح حتى يكون عارياً عـــن التكلـــف " .([2])

---

[1]) حركة التجديد الشعرى فى المهجر بين النظرية والتطبيق ص ٦٩ د. عبد الحكيم بلبع الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠م .

([2]) ظهر الإسلام ، أحمد أمين : جـــ ٣ ص ١٩٩ .

ومن الملاحظات التى سجلها أحمد أمين عن فن التوشيح والزجل ([1]):

أ ــ إن طبيعة التوشيح والزجل تجعلهما يسمعان أحسن مما يقرآن وبعبارة أخرى يقومان بالأذن أكثر مما يقومان بالعين وذلك لأنهما فى كثير من الأحيان يعوض فيهما نقص الوزن لمد الطرف أو قصره أو غنته أو نحو ذلك فهذه كلهما تعوّض فى زيادة حرف أو نقصان حرف، فكانت تسمع خيراً مما تقرأ .

ب ــ تخضع الموشحات والأزجال لخصائص كل بيئة لأن اللغة العربية الفصحى عامة عند الشعب العربى جميعه، أما اللغة الدارجة فخاصة بكل إقليم ولذلك نرى أن الشعر الكلاسيكى قلّ أن يفرق بينه باختلاف الأقاليم أما الموشحات والأزجال فخاضعة لألفاظ كل إقليم وأساليبه ؛ ولهذا كان من الصعب فى كثير من الأحيان أن يفهم إقليم زجل الإقليم الآخر أو موشحاته ولهذا أيضاً صعب علينا مثلاً أن نفهم ديوان ابن قزمان لأن اللهجة الأندلسية الدارجة تختلف عن اللهجة المصرية الدارجة .

حـ ــ احتقر بعض المؤلفين الموشحات والأزجال لأنها شعبية واعتذر المقّرى عن إيراد بعض ذلك فى كتبه فقال فى كتابه " أزهار الرياض " كان بمنتقد ليس له خبر يسدد سهام الاعتراض ويتولى كبره ويقول ما لنا وإدخال الهزل فى معرض الجد الصراح، وما الذى أحوجنا إلى ذكر هذا المنحى والأليق طرحه . وأجاب عن ذلك بأنه من باب ترويح القلب والعون على الجد واستشهد بقول القائل :

قل للأحبة والحديث شجون ... ماضر أن شاب الوقار مجون

([1]) السابق ج ٣ ص ١٩٦ وما بعدها .

مع أننا نلاحظ أن الموشحات والأزجال فيها من البلاغة والاستعارات والمجازات ما لا يقل عما في اللغة الفصحى . وليست كلها هزلاً ومجوناً بل قد يكون فيها جد ووعظ ودعوة إلى أخلاق عالية، عدا ما فيها من بلاغة ([1]).

وكان الشاعر المهجرى جبران خليل جبران قد كتب مقالا في كتابه " البدائع والطرائف " بعنوان " مستقبل اللغة العربية " يهدف فيه إلى هدم اللغة، وتقويض صرحها والفقرة السادسة منه ، كافية لأن تقدم لنا الصيحة الأولى التى استفحل بعدها خطر هذه الدعوة، حتى أصبحت تشكل عنصراً أساسياً من مفهوم المهجريين للتجديد، يقول جبران " وهل تتغلب (اللغة العربية الفصحى) على اللهجات العامية المختلفة وتوحدها ؟ إن اللهجات العامية تتحور وتتهذب ويُدلك الخشن منها فيلين ، ولكنها لا ولن تغلب ويجب ألا تغلب ، لأنها مصدر ما ندعوه فصيحاً من الكلام، ومنبت ما نعده بليغاً من البيان، إن اللغات تتبع ــ مثل كل شيء آخر ــ سنة بقاء الأنسب، وفى اللهجات العامية الشيء الكثير من الأنسب الذى سيبقى ، لأنه أقرب إلى فكرة الأمة ، وأدنى إلى مرامى ذاتها العامة قلت : إنه سيبقى، وأعنى بذلك أنه سيلتحم بجسم اللغة ، ويصبح جزءاً من مجموعها . لكل لغة من لغات الغرب لهجات عامية، ولتلك اللهجات مظاهر أدبية وفنية لا تخلو من الجميل المرغوب ، والجديد المبتكر، بل في أوربا وأمريكا طائفة من الشعراء الموهوبين تمكنوا من التوفيق بين العامى

---

[1]) المدارس العروضيه فى الشعر العربى عبد الرؤوف بابكر السّيد ص ٤٨١ طرابلس، لبيا، ط ١، ١٩٨٥م .

والفصيح فى قصائدهم و موشحاتهم، فجاءت بليغـــة ومؤثــرة، وعنـــدى أن فى الموالى والزجل " والعتابـــا" والمعنـــى مـــن الكنايـــات المســتجدة، والاستعارات المستملحة، والتعابير الرشـــيقة المســتنبطة مـــا لـــو وضعنـــاه بجانب تلك القصائد المنظومة بلغة فصيحة، والتى تمـــلأ جرائدنـــا ومجلاتنـــا لبانت كباقة من الرياصين، بقرب رابية مـــن الحطـــب، أو كســرب مـــن الصبايا الراقصات المترنمات قبالة مجموعة من الجثث المحنطـــة، لقـــد كـــانت اللغة الإيطالية الحديثة لهجة عامية فى القـــرون المتوســطة وكـــان الخاصـــة يدعونها بلغة " الهمج " ، ولكن لما نظـــم بهـــا " دانتـــى" و" بـــترَاك " و " كامونس "و " فرانسيس داســـيزى " قصـــائدهم وموشـــحاتهم الخـــالدة أصبحت تلط اللهجة لغة إيطاليا الفصحى، وصارت اللاتينيـــة بعـــد ذلـــك هيكلاً يسير ولكـــن فـــى نعـــش علـــى أكتـــاف الرجعيـــين . وليســـت اللهجات العامية فى مصر وسوريا والعراق أبعد عن لغـــة المعـــرى والمتنبـــى من لغة " الهمج " الإيطالية عن لغة " أرفيدى وفرجيـــل " فـــإذا مـــا ظهـــر فى الشرق الأدنى عظيم، ووضـــع كتابـــاً عظيمـــاً فـــى إحـــدى تلـــك اللهجات ، تحولت هذه إلى لغة فصحى، بيـــد أنـــى لا أســـتبعد حـــدوث ذلك فى الأقطار العربية ، لأن الشرقيين أشد ميـــلاً إلى المـــاضى منهـــم إلى الحاضر والمستقبل، فهم المحافظون على معرفة منهم أو علـــى غـــير معرفـــة، فإن قام كبير بينهم لزم فى إظهار مواهبه السبل البيانية التـــى ســـار عليهـــا الأقدمون ، وما سبيل الأقدمين سوى أقصر الطرقـــات بـــين مهـــد الفكـــر ولحده " ([1]) . تلك هى الفقرة السادسة من مقال جـــبران عـــن مســـتقبل اللغة العربية، وفيها تتجلى طبيعة الروح الذى هيمن علـــى هـــذه الدعـــوة.

---

[1]) البدائع والطرائف ، جبران خليل جبران : ص ١٢٥ مطبعة يوسف سحوى بمصر ١٩٢٣م.

دعوة المهجريين إلى التحرر اللغوى ، وأهداف الفكر الذى قادها ووجه خطاها، وصنع منها قضية كبيرة احتلت مكان الصدارة فى دعوة المهجريين إلى التجديد بشكل عام، تلك الأهداف التى تتمركز كلها حول محور واحد محدد، هو محاولة القضاء على اللغة العربية الفصحى التى أصبحت تشكل حجرعثرة فى طريق النهضة الأدبية الصحيحة، ولسنا ندرى كيف يمكن أن تقوم نهضة أدبية صحيحة دون أت تعتمد على قاعدتها الأساسية من اللغة الفصحية المهذبة الراقية التى خاضت تجربة التاريخ، وعبرت عن وجدان الإنسان عبر حقبه ومراحله المتعاقبة، واحتفظت فى ضميرها بكل نبض الحياة فى مختلف أحداثها وشتى معانيها ؟ إن اللغة العربية الفصيحة التى أريد لها ذلك الدمار لم تكن فى أية مرحلة من مراحل حياتها عاجزة عن متابعة حركات التطور، و لم تقف جامدة دون أن تستوعب تجارب هذه الحياة، وتسجل أبعادها بأمانة ودقة ووضوح([1]) وجبران ارتكز فى هذه الدعوة على تحديث شكل القصيدة وتقسيمها فعدل فى الوزن والشكل وكان لا بد ألا تستجيب تراكيب اللغة لهذا بالاستعمال اللغوى .

وفى الأدب قد نقرأ عملاً مكتوباً ـــ فى جملته ـــ بالفصحى، ولكن تتخلّله كلمات أو جمل عامية، فنقبل ذلك، بل نستحسنه أحياناً، إذا عرفنا أن صاحبه متمكن من لغته الفصحى قادر على التعبير لها، لكنه فعل ذلك لغاية ما ، فلعلّه أراد ـــ مثلاً ـــ أن يحاكى لغة الشخصية فى واقع الحياة، أو لعلّه رأى أن ما اختارة من من كلمات العامية أو

([1]) حركة التجديد الشعرى فى المهجرين النظرية والتطبيق د. عبد الحكيم بلبع ص ٧٢ .

تراكيبها ليس له نظير من الفصحى . وكذلك فعل " الجاحظ" و " إليوت " وغيرها . أما إذا " لَحَنَ " الكاتب عجزاً عن الفصاحة لقلة معرفته باللغة، أو لتأثّره اللاواعى بالعامية أو بلغة أخرى أجنبية، فسوف يستهجن القارىء هذا اللحن، أو يسخر منه كما يسخر من غير العرب حين يستعملون العربية دون معرفة كافية .

والخروج على النسق الإيقاعى ــ مهما نبا وكثر ــ قد يكون مقبولاً إذا أحسسنا ــ من خلال القصيدة ــ أنه صادر عن إدارة الشاعر واختياره . وأفضل ما يشعرنا بذلك أن يكون للخروج على النسق وظيفة تعبيرية . وربما اختاره الشاعر بحاسته الفنية دون أن يكون واعياً بوظيفته التعبيرية كلّ الوعى .

وقد أراد بعض النقاد أن يجعل لكلّ زحاف على حدة قيمة تعبيرية فى الموضوع الذى وقع فيه ومعنى ذلك أنه يريد إقامة توافق حرفىّ بين الزحاف والمعنى .

ففى رأى Fussell أن كل تنويع وزنى Variatign غير متوقع يمكن أن يكون علامة على الدهشة لإلقاء ضوء على تحوّل مفاجىء فى الفكر أو الشعور، أو علامة على وجود فجوة أو مقاطعة . ولكن التفعيلة الأسبوندية (التى تتكون من مقطعين منبورين) هى التفعيلة المفضلة لهذا الغرض . وفى موضع آخر يوضح الآثار التعبيرية لأشكال التنويعات الوزنية فيقول : إن تتابع المقاطع المنبورة دون أن تتخللها مقاطع غير منبورة يمكن أن يقوى الإحساس بالبطء أو الثقل أو الصعوبة، وتتابع مقاطع غير منبورة دون أن تتخللّها أخرى منبورة يمكن أن يقوّى الإحساس بالسرعة أو الخفة أو السهولة، والتحوّل

العكسىّ Reversal غير المتوقّع يوحى بحركة مفاجئـــــة، غالبـــاً مـــا تكـــون حركة كشف أو تنوير، أو بتغيير فى مسار الفكـــــر أو النغمـــة .. الخ [1].

ويتجه " د . النويهى " الاتجاه نفســــه؛ ففـــى تناولـــه لقصيـــدة " صلاح عبد الصبور " بعنوان "أغنية من فيينا " يتحدث عـــن هـــذه العلاقـــة الموضوعية بين المعنى والخروج على النسق على عدة أبيـــات : فمثـــلاً فـــى قول الشاعر :

وقفت قربها، أحسهّا، أرقبها، أشمّها

يلاحظ الناقد أن التفعلية الثالثة (سُـــها أرْوُ) خرجـــت علـــى تفـــاعيل الرجز ـــ الذى تنتهى إليه القصيدة، فهى (مفـــاعيلُ) فـــإذا أعدنـــا النظـــر فى البيت مستمعين لهذا الخروج على الـــوزن التقليـــدى المســـتقيم رأينـــا كيف أنه بإطالته الإيقاعية يطيل من تلك الوقفـــة المتأمّلـــة المراقبـــة التـــى يضعها الشاعر ([2])

وفى قول الشاعر :

أقول يانفسى رأك الله عطشى حين بلّ غربتك جائعة فقوّتك .

تائهة فمدّ خيط نجمة يضـــىء لـــك .

([1]) Fussell, paul (J . R) , poetic Metre and poetic Form p.42, 53 Random House, Inc . New york .

([2]) قضية الشعر الجديد ، د . محمد النويهى : ص ١٦٠ مكتبة الخانجى ودار الفكر ـــ القاهرة ـــ ط٢ ـــ ١٩٧١ م .

يلاحظ الناقد أن التفعيلتين الأوليين في البيتين الثاني والثالث (جائعة ـ تائهة) على وزن " مستعلن " (مما يرغمنا على إطالة مدّة الألف تعويضاً عن الرابع المحذوف، فيزيد معنى الجوع والتيه تأكيداً [١]

وربط الخروج على النسق بالمعنى على هذا النحو الحرفي قد يقودنا إلى التعسف .

وقد وجد Fussell أن قدراً كبيراً من الشعر المعاصر، بل معظم الشعر المعاصر، لا يحقق هذا الربط الذي يريده . فالزحاف الداخلي الذي يعكس الإيقاع، ويسبب للقارئ هزة أو دفعة، حين يصير مجرداً من الدلالة المعنوية Meaningless ، هو علامة شائعة على رداءة الوزن، وهو ـ مع الأسف ـ من مميزات قدر كبير من الشعر المعاصر، بل معظم الشعر المعاصر ([٢])

ومع ذلك قد يكون للخروج على النسق وظيفة موضوعية في بعض الأحيان . وبعض الأمثلة التي ذكرها " د . النويهي " تؤيد ذلك ويمكن أن يضاف إليها هذا المثال من شعر " العقاد"

ظمآن لاصوب الغمام ولا ... عذب المدام ولا الأنداء ترويني

حيران حيران لانجم السماء ولا ... معالم الأرض في الغماء تهديني

غصان غصان لا الأوجاع تبليني ... ولا الكوارث والأشجان تبكيني

شعري دموعي وما بالشعر من عوض ... عن الدموع تعاها جفن محزون

ياسوء ما أبقت الدنيا لمغتبط ... على المدامع أجفان المساكين

([١]) السابق نفسه ص ١٦١ و ٢٧١ .

([2]) Ussell, Poetic Metre and poetic Form P . 101 .

هم أطلقوا الحزن فارتاحت جوانهم   وما استرحت بحزن فى مدفون
أسوان أسوان لاطب الأساة ولا   سحر الرقاة من اللأواء يشفينى
سأمان سأمان لاصفو الحياة ولا   غجائب القدر المكنون تعنينى
أصحاب الدهر لاقلب فيسعدنى   على الزمان ولاخل فيأسونى
يديك فامحُ ضنى ياموت فى كبدى   فلست تمحوه إلا حين تمحونى [1]

وتفعيلات البيت الأخــير :

متفعلن فِعلن مستفعلن فعلنِ   متفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

ويبرز فى هذا البيت زحاف " الخــبن " الــذى جعــل " فعِلــن " (ح ضنى) ـــ التفعيلة الثانية فى الصدر ـــــ مخالفــة للتفــاعيل المنــاظرة فى كل الصدر الأخرى، وفى بعض الأعجــــاز .

ووقوع هذا الزحاف فى نهاية كلمة (امْــحُ) يدفــع القــارىء إلى مدّ الضمة . ويقّوى رغبة القارئ فى المّد أن هـــذا الجـزء مــن الشــطر (يديك فامح ضنى) خــال مــن الصوائــت الطويلــة، فــى حــين تكــثر الصوائت الطويلة فى أكثر الأجـــزاء المنــاظرة مــن الأشــطر الأخــرى، ولاسيما الصور (ظمآن ظمآن لا ـــ شعرى دموعـــى ومـــا ـــ أســوان أسوان لا ـــ أصحاب الدهر لا ... إلخ) . ولكن هذه الرغبـــة فـــى المــد تصطدم بالقاعدة النحوية التى تقضى بقصر هذا الصـــائت (فعــل الأمــر هنا مبنى على حذف حرف العلة) . وكلّ ذلـــك أدى إلى جعــل الشــطر، بل البيت قلقاً . ولو أن الشاعر جعلـــة مثـــلاً : (يديــك فـــامحق ضنـــى ياموت فى كبدى)، لتجنب الزحاف وما ترتب عليه مـــن أثــر . ولكنـــه

[1] وهج الظهيرة ، عباس محمود العقاد: ص ٦٤ ـــ دار العودة ـــ بيروت ـــ ١٩٨٢ م .

اختار المزاحفة، والأرجح أنه كان على وعى بهـــا، وأنـــه كـــان يســـتطيع أن يتجنبها لو أراد، يدل على ذلك تمكّن الشاعر من عروضـــه ولغتـــه فـــى هذه القصيدة، وفى شعرهِ بعامة . والبيت يـــأتى بعـــد أبيـــات مشـــحونة بالألم واليأس، كأنه يحمل الخلاص، ولكن اختيار الخـــلاص بـــالموت ليـــس الحلّ الذى تقرّ به عين الشاعر، فيلقى رأسه ويتنفـــس فـــى ارتيـــاح . إنـــه حلّ اليائس الذى لايجد حلاً . ولـــذا لم يجعـــل الشـــاعر شـــطره حاسمـــاً قاطعاً، بل جعله قلقاً مضطربـــاً

هذا مثل من الأمثلة التى يقوم فيها الخروج علـــى النســـق بوظيفـــة موضعية. ولكن الأصل ــ فى رأيـــى ـــ أن ينظـــر إلى الخـــروج علـــى النسق فى القصيدة بوجه عام، وأن نبحث عـــن علاقتـــه بـــالمحتوى كلّـــه؛ فالخروج على النسق حـــين يكـــون خفيفـــاً قـــد لايســـتوقف القـــارىء، ولذلك لايكون له أثر على الإحساس بالنسق العـــام، ولكنـــه قـــد يـــبرز حتى يسبب للقارىء شعوراً بشىء قليل أو كثـــير مـــن اضطـــراب الـــوزن على مستوى النص كلّـــه . وســـيطرة النســـق تعنـــى انضبـــاط الشـــكل وانتظامه . والشكل المنضبط المنتظـــم لـــه وظيفتـــه التعبيريـــة، وكذلـــك الشكل المضطرب ([1]) ولو كان الزحاف يـــؤدى إلى ســـلامة اللغـــة ومـــن ثم مسايرة ..

قوانين النحو واللغة تُعَدُّ مـــن جماليـــات التعبـــير تلـــك المرتبطـــة باستعمال النسق الفصيح من اللغة والأوزان العربية المعهـــودة وذلـــك مـــا سنعرض له فى الفصلين التاليين لنبين أنه إذا كانت هنـــاك علـــوم حديثـــة

([1]) نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى . د . على يونس ص ٢١٣ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ م

ونظريات جديدة قد نشأت حول تحليل النصوص كالأسـوبية وعلـم لغـة النص وغيرها مما يستحدث من علـوم فليـس ضرورياً أن تـدور هـذه النظريات وتلك العلوم حول ما يستحدث من فنون تخـرج علـى النسـق الفصيح والإيقاع الرصين المعهودين عن العربية فالعربيـة بفنونهـا وأدابهـا صالحة ، بل هي أرض خصبة لكل مـا يسـتحدث مـن علـوم . كمـا صلحت قبل ذلك للعلوم التي دارت حولهـا منـذ القـرن الأول الهجـرى بل كانت العربية ذاتها سبباً في نشأة هذه العلـوم التـي لا تكـاد العلـوم المستحدثة تفترق عنهـا فـي شـيء اللهـم إلا الإجـراءات وخطـوات التحليل ، وأدوات العمل الجديدة المسـتحدثة قـد تخلفـت أساسـاً عـن العلوم العربية في عصر ما من عصور التـاليف فيهـا .

الفصل الثانى

فنون اللغة مصدر علومها .



إن البحث فى مقومات الشعر وخصائصه ذو صلة وثيقة بعلوم كثيرة مثل النحو والصرف والنقد والبلاغة والدراسات الأدبية وغيرها، وجانب الموسيقى لا يمكن ضبطه إلا بمعرفة علم العروض وعلم القافية، وهذه هى موسيقى الوزن أو الموسيقى الظاهرة، فالأوزان التى تبنى عليها قصائد الشعر تصنع فيها إيقاعاً تألفه الفطرة ونغماً تلذه الأسماع، وأنسجاماً يملك على النفوس خيالها، ويستثير فيها من العاطفة مكنونها، هذه الأوزان تتكون من مقاطع يأخذ بعضها بحجز بعض، ويسلم كل منها إلى الذى يليه بجود مع براعة السبك وقوة الربط وجمال التعبير.

والقافية تكمل موسيقى الأوزان بما تحدثه من الإيقاع الذى ينشأ عن تلك الأصوات المتكررة فى آخر كل بيت، وإنما ينظر فيها باعتبارها منتهى بيت الشعر، فإذا لم يتحقق كون الكلام الذى هى فى آخره شعراً لم يكن هناك داعٍ للنظر فيها، إذ بالقوافى تعرف نهايات أبيات الشعر، فإذا استمع المرء إلى نهاية البيت استروحت نفسه، واستمتعت به ثم تهيأت لاستقبال البيت الذى يليه، طلباً لمعاودة الاسترواح والاستمتاع، وتستمر النفس بين المتعة والتهيؤ للاستزادة منها حتى تنتهى القصيدة أو تكمل الفكرة ويشارك هذه الموسيقى الظاهرة جانب آخر أطلق عليه اسم الموسيقى الخفية أو الإحساس الذى يعمد الشاعر بما أوتى من براعة إلى أن ينقله إلى قارىء شعره أو المستمع إليه، وهذه هى التى تنبع من صدق العاطفة وسمو الحس وشرف القصد عند الشاعر، ومن حماسته وإخلاصه فى نقل التجربة إلى مجتمعه الذى يعيش فيه ويتفاعل معه .

ولئن كان الشعر فناً من الفنون الجميلة فإن العروض والقافية علمان من العلوم التي لها خطرها وعظم شأنها لدقة مسائلها وكثرة المصطلحات فيهما ([1]). فقد ذكر الجاحظ في البيان والتبيين ([2]) أن الخليل ابن أحمد قد وضع جميع مصطلحات علم العروض ما عدا القصيد والرجز والسجع والخطب والروى والقافية والبيت والمصراع، لذا فإن إجماع الدراسين على أن الخليل بن أحمد هو واضع علم العروض ومصطلحاته وعدم حصولنا على كتاب الخليل يذهب بنا إلى تقدير أن كل هذه المصطلحات من وضع الخليل فيه شيء من التجوز.

فلعلماء العروض مصطلحات وألفاظ يتداولونها فيما بينهم وهي في مصنفاتهم متفرقة . والوقوف على المصطلحات العروضية يهدى إلى معرفة أحكام علمهم وفهم علمائه .

أما سبب تسمية الخليل لعلمه بالعروض فمختلف فيه، فقد تكون التسمية لغوية، لأن معنى العروض لغةً الناحية. ومنه قول الشاعر عبد الله الحجاج بن محض الذبياني :

فإن يُعرضْ أبو العباسي عني ويركبْ بي عروضاً عن عروض

وعلى هذا " فيحتمل أن يكون سُمّي هذا العلم عروضاً لأنه ناحية من علوم الشعر، وقيل : يُحتمل أن يكون سمى عروضاً لأن

([1]) في علمي العروض والقافية ، د . أمين على السيدّ ص ١٦ دار المعارف القاهرة، ط٤ ، ١٩٩٠ م .

([2]) البيان والتبيين ، الجاحظ : ١ / ٦٠ تحقيق عبد السلام هارون ١٩٤٨ م .

الشعر معروض عليه، فما وافقـــه كـــان صحيحـــاً ومـــا خالفـــه كـــان فاسداً.([1])

وقد تكون التسمية نسبة إلى مكة التى سميـــت بذلـــك لاعتراضهـــا وسط البلاد، لكونها مكان الإلهام للخليـــل حيـــث دعـــا ربـــه أن يعلمـــه علماً لم يُسْبق إليه، فاستجاب الله دعاءه فسماه باسمهـــا ... وقـــد تكـــون نسب إلى عروض عُمان مكان إقامتـــه .

ومن الممكن لنا من خـــلال رؤيـــة تجربـــة إنعـــاش المصطلحـــات القديمة وإعادة الحياة إليها، أن نفكر بدورنا فى إعـــادة النظـــر فـــى الكـــم الهائل من المصطلحات البلاغية والنقدية والنحويـــة الموجـــودة فـــى تراثنـــا والذى لايجرى على ألســـنة نقادنـــا المحدثـــين إلا قليـــلاً ويســـتبدلون بـــه مصطلحات تظل فى الغالب غامضة وغير محددة، وعند إعـــادة النظـــر لـــن يقف الأمر عند قضيـــة المصطلحـــات بـــل ينبغـــى يتعداهـــا إلى عـــرض التساؤلات حول مدى إمكانية الاستفادة العميقـــة مـــن الـــتراث وعلاقـــة ذلك بتحقيق معنى الحداثـــة ([2]) .

ومقولة " الشعر كلام موزون مقّفى "، قول مـــأثور، لم يقـــم مـــن وجوه تعريف الشعر التى تغفل الإشارة إلى الوزن والقافية مـــا هـــو أقـــرب لحقيقته منه وأبين لما هّيته ؛ إن فيه من السّطحّية ما فيه، ومـــن النقـــص مـــا لاشك فيه، ولكنه ـــ رغم ذلك ـــ يعّرف الشعر بالاقتصـــار علـــى أبـــرز مظاهره .

([1]) الوافى فى العروض القوافى ، الخطيب التبريزى : ص ٢٧ تحقيق عمر يحيى ـــ فخر الدين ، الطبعة الثانية، دار الفكر، دمشق ١٩٧٥م .

([2]) بناء لغة الشعر تأليف جون كوين ترجمة الدكتور / أحمد سيد ص ١٣ مكتبة الزهراء القاهرة ١٩٨٥م .

" فليس الشعر فى الحقيقة إلاّ كلاماً موسـيقياً تنفعـل لموسـيقاه النفـوس وتتأثر بها القلـوب " [١] .

وليس الوزن والقافية كلّ موسيقى الشعر، فللشعر ألـوان مـن الموسـيقى تعرض فى حشوه، وشأن موسيقى الإطار تحتضن موسـيقى الحشـو فـى الشعر شأن النغمة الواحدة تؤلف فيها الألحـان المختلفـة فـى موسـيقى الغناء .

وقد بنى الخليل النظام العروضـى كلـه، ومـيّز بـين مكوناتـه، وفرّع الفروع على ضوء تفرّعها فى واقع الشـعر، وأعطـى لكـل واحـد من ذلك اسماً خاصاً به. فقدم لنا علماً متكاملاً قام علـى اسـتقراء حالـة الشعر، ووصفه . وقد كان رائده من وراء كل ذلـك التقيـد بمـا سَـمع من هذا الشعر، واحترام الشائع من ظواهره، وعدم إهمـال النـادر منهـا، بشرط سماعه، وعدم تحكيم ذوقه فى إثبات ما لاحـظ وجـوده [٢] .

وكل ما أتصل بالوقع الحسىّ هو فـى الكـلام مـن المقتضيـات الصوتية . والكلام لايرسله اللسـان إلا ليسـمع، ولا تقيـده الكتابـة إلا ليقرأ فيسمع . وقد تقرأه العين وحدهـا ولا يجهـر بـه لسـان، ولكنّـه لايصل إلى المدارك إلا بعد تصـور جرسـه. ومـن الواضـح أن الأسـاس الذى قام عليه العروض هو أساس صوتى لغـوى بحـت، وهـو أسـاس، كما يعتمد القيمة الكميـة للأصـوات بصفـة أساسـية . وعلـى هـذا الأساس يبنى العروضيون بناءهم انطلاقاً من الوحـدات الصغـرى، والتـى

---

(١) موسيقى الشعر، د . إبراهيم أنيس : ص ١٧ .

(٢) العروض والقافية، دراسة فى التأسيس والاستدلال ، محمد العلمى :ص ١٦٤ دار الثقافة الدار البيضاء المغرب، ط١، ١٩٨٣ م .

أسموها الأسباب والاوتاد والفواصل، يقول الأخفش : " وأقل ما ينفصل من الأصوات فلا يوصل بما قبله ولا بما بعده حرفان، الأول منهما متحرك لأنه لايبتدأ إلا بمتحرك والثاني ساكن لأن كل ما تقف عليه يسكن، ولا تصل إلى أن تفرد من الأصوات أقل من ذا وهذا نحوها، وقط .... وأقل ما يفرد بعد الحرفين أن تزيد عليهما ساكناً، تقول فى قط: قط قط فتثقل الطاء، وتقول فى ها : هاء تمد الألف([1])

يصل الأخفش إلى مفهوم المقطع، الذى هو أصغر وحدة صوتية يمكن النطق بها منفصلة، وهو نوعين المقاطع، الأول هو المقطع المتوسط (متحرك + ساكن، نحو قطْ وها " والثانى هو الطويل (متحرك + ساكنين، نحو قطّ وهاء) ولكن ليس فى النص ما يشير إلى المقطع القصير، وأن كان يمكننا عد مصطلحه (المتحرك) إشارة إلى المقطع القصير، لأنه حدد تكونه من وحدتين صغيرتين هما الساكن والحركة، وكما هو معروف، فالمقطع ــ فى علم اللغة ــ الحديث ــ وحدة قياس كمى أساساً . إن الأخفش لم يذكر مصطلح المقطع نفسه، ولكن معناه الاصطلاحى لديه واضح، غير أنه ليس شديد الدقة فى التقسيم ([2]) ، وهمنا إظهار الأساس الكمى للأصوات، وهو الأساس الذى بنى عليه وهمنا إظهار الأساس الكمى للأصوات .

يقول الأخفش : " وإنما ذكرنا هذا لإجراء الشعر وتأليفه لأنه لايكون جزء أقل من حرفين، الأخر منهما ساكن نحو قُلْ، وذكرنا لك السبب، والسبب حرفان منهما ساكن، وهو كل موضع يجوز فيه

([1]) كتاب العروض للأخفش ص ١٤٢ ــ ١٤٣ تحقيق سيد البحراوى بمجلة فصول، القاهرة مارس ١٩٨٦ م

([2]) انظر الدلالة الصوتية والدلالة الصرفية عند ابن جنى، بمجلة الفكر العربى، مجاهد عبد الرحمن : بيروت ع ٢٦، مارس ١٩٨٢ م .

الزحاف، وقد يقرن السببان فيكون قُلْ قُـــلْ، وهـــو مصـــدر مســـتفعلن، وهما السببان المقرونان، ويكونـــان مفروقـــين، فيكـــون ســـبب فـــى أول الجزء وسبب فى آخره، ويكون السبب المفروق متحـــرك الثـــانى، فيكـــون قُلْ قُلْ نحو صدر متفاعلن وأخر مفاعلتن. " فأمـــا الوتـــد فهـــو الموضـــوع الذى لايجوز فيه زحاف، وهو ثلاثة أحرف، وأمـــا الوتـــد المجمـــوع فهـــو فَعَلْ نحو من مستفعلن، والوتد المفروق فَعْلُ نحـــو (لات) مـــن مفعـــولات (١) .

والأخفش هنا يبرز تكوين الوحـــدات العروضيـــة الصغـــرى ـــــ فى النص الأول؛ بإمكانيات اللغة، من حيث إن (أقـــل مـــا ينفصـــل مـــن الأصوات .. حرفان .. وأقل ما يفـــرد بعـــد الحرفـــين أن تزيـــد عليهمـــا ساكنا) (٢) ، وهذا تقسيم منطقى ومتوافق مـــع الحـــس اللغـــوى بـــالمعنى الكمى الحديث، غير أن الأخفش ـــ مع غيره من العروضيـــين ـــــ حينمـــا ينتقل من إمكانيات اللغة إلى مكونـــات العـــروض، يحـــدث نقلـــة تجعلـــه يجافى التكوين اللغوى إلى حد بعيد . فبداية النـــص " وإنمـــا ذكرنـــا هـــذا لإجراء الشعر وتأليفه " يوحى بأن الشعر يتطـــابق مـــع التكويـــن اللغـــوى وهذا الإيحاء يتحقق بقوله : " لأنه لايكون جزء أقل مـــن حرفـــين الآخـــر منهما ساكن نحو قل " ولكنه يبدأ فى البعد عن هذا التوافـــق حـــين يقـــول " ويكون السبب المفروق متحرك الثانى " وقوله " فأمـــا الوتـــد ... وهـــو ثلاثة أحرف .. أما الوتد المجموع فهو فعـــل نحـــو علـــن مـــن مســـتفعلن والوتد المفروق فهو فعْلُ نحو (لات) من مفعـــولات " السـبب المفـــروق (

---

(١) كتاب العروض للأخفش ص ١٤٣ .

(٢) السابق نفسه ص ١٤٢ ـــ ١٤٣ .

الذى شاعت تسميته بالسبب الثقيل)، والوتدان يخرجان عن التوافق مع التكوين اللغوى، أو بمعنى أدق الوحدات الصغرى فى اللغة أى المقاطع . وهذا يجعلنا ندرك أن الوحدات العروضية الصغرى ليست وحدات لغوية صغرى، وإنّما دخلتها الصناعة العروضية [1] أما سبب تسمية الخليل للسبب والوتد، فلم يبْنها على الاعتباط الجائز بين الدال والمدلول ـ كما هو معروف ـ بل راعَى فيها التناسب، وينقل ابن عبد ربه ذلك فيقول : " وإنما قيل للسبب سبب، لأنه يضطرب فيثبت مرة ويسقط أخرى، وإنما قيل للوتد وتد لأنه يثبت فلا يزول([2]) . وقد أفاضت مصادر العروض فى بيان هذا التناسب بين الاسم والمسمى، وربطت بين المنقول إليه ـ وهو بيت الشِّعْر ـ والمنقول عنه وهو بيت الشَّعَر .

وقد رُوِى عن الخليل أنه ميّز بين الفاضلتين الصغرى والكبرى، فخصّ ثانيتهما باسم (الفاضلة) بالضاد المعجمة ([3]) ، وقد علل أبو العلاء المعرى ذلك بزيادتها فى الحركات ([4]) ومن المصطلحات العروضية ما أثر فيه جانب النحو والتصريف فنجد الميزان العام للأسماء وللأفعال فى اللغة هو الكلمة التى تتكون من الحروف الفاء والعين واللام (فعل) ثم بعد ذلك تأتى الزيادة فى الثلاثى مثلاً زيادة على هذا

([1]) العروض وإيقاع الشعر العربى، محاولة لإنتاج معرفة علمية ، د . سيد البحراوى: ص ٢١ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ م .

([2]) العقد الفريد ، ابن عبد ربه : ٥ / ٤٢٥ تحقيق أحمد أمين وآخرون مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٥ م .

([3]) الأزهرى، تهذيب اللغة ١٢ / ١٩٣ تحقيق عبد السلام محمد هارون، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأبناء والنشر، القاهرة ١٩٦٤ م .

([4]) الفصول والغايات أبو العلاء المعرى ١ / ١٣١ تحقيق محمود حسن زناتى، القاهرة، ١٩٣٨ .

الميزان والرباعى يعتمد أيضاً على هذه الحـــروف الثلاثـــة إلا أنـــه يضيـــف لاماً تعادل الحرف الرابع، وهكذا وفق ما هو فى علـــم التصريـــف .

وكان أقرب ما تناوله الخليل بعـــد سماعـــه لإيقاعـــات الحداديـــن بمطارقهم أو لنغمات التنغيـــم ـــــ إن صـــح ـــــ ولإيقاعـــات الأبيـــات الشعرية التى وجدها تحمل كل منها إيقاعاً خاصاً كان أقـــرب مـــا تناولـــه ليترجم ذلك كتابة هو استعمال الميزان الصرفى نفســـه للنظـــم، وبطريقـــة التوفيق بين الإيقاعات الزمانية وما يتطلبه ذلـــك مـــن تمديـــد فـــى هـــذا الميزان وتشكيل قامت به حروف الزيادة ـــ حصـــر لنـــا الخليـــل التفـــاعيل فى تنوعها فى ثمانية أشـــكال هـــى الأفـــاعيل أو الأجـــزاء أو الأركـــان المعروفة .

كما نجد ظلال تأثره بـــالتصريف فـــى أسمـــاء الأجـــزاء باعتبـــار دخول العلة عليها وسلامتها منها . فالجزء الذى تدخلـــه العلـــة ضربـــاً أو عروضاً يصطلح عليه اسم " المعلول " والجـــزء الـــذى يسـلم مـــن العلـــل ضرباً أو عروضاً يطلق عليه اسم " الصحيح " كمـــا نلحـــظ ذلـــك فـــى التقسيمات الصرفية من معتل وصحيح . أمّـــا الجـــزء الـــذى يسـلم مـــن زيادة الخزم فهو المجرد . والمقصور فى العروض هـــو مـــا ســـقط ســـاكن سببه وسكن متحركه وقد شبه بالاســـم المقصـــور (١) .

أما المضمر فهو ما سكن ثانيه وإنما سمى مضمـــراً لأنـــك أخـــذت حركته وتركته ساكناً، ومتى شئت أعدت الحركـــة فصـــار إلى مـــا كـــان عليه فشبه بالاسم المضمر الـــذى متـــى شـــئت أظهـــرت ومتـــى شـــئت

---

(١) الكافى فى العروض والقوافى ، التبريزى : ص ٣٢ تحقيق الحانى عبد الله جـ ١ مجلد ١٢ مجلة معهد المخطوطات العربية .

أضمرت [١] والمنقوص هو ما سقط سابعه بعـد سـكون خامسـه وسمـى بذلك لتوالى النقصان عليه لأن السـابع والخـامس همـا فـى آخـره . نستطيع أن نعد ظهور الملامح السابقة داخلاً فـى بـاب إحسـاس عـام عند العرب بالحاجة إلى تقنين شعرها . ذلـك أن المراحـل المتعـددة التـى مر بها هذا الشعر، جعلته يصل إلى الصورة التـى وصلنـا عليهـا ناضجـاً مكتملاً، وولدت فى نفوس أصحابه الحاجـة إلى حمايتـه مما يمكـن أن يسىء إلى اكتمال صورته . فكـانت المحـاولات السـابقة علامـة علـى بداية انصرافهم إلى التنظير، بعد أن بلغ التطبيق بشـعرهم مـداه .

لكن الإحساس بالحاجة إلى التقنـين، كـان بعـدُ فـى بدايتـه، فانصب على العموميات ومن ذلـك أن العـرب حـين أرادت أن تقسـم شعر إلى أنواع، لم تبن ذلك إلا على المعيار الوظيفى، وهـو أظهـر مـن غيره من المعايير، وأسبق منهـا إلى الظهـور والاكتشـاف وأدخـل فـى الملامح العامة .

وحـين انتقلـت العـرب مـن رصـد العموميـات إلى وضـع مصطلحات لها، لوحظ على تلك المصطلحات عدم اسـتقرار فـى الدلالـة على مفاهيم متميزة عن بعضها . ومن ذلـك التعبـير عـن عيـب مـن عيوب القوافى مرة بالإقواء وأخرى بالإكفـاء، واسـتعمال مصطلحـات عامة، دون أن تحد ظاهرة بعينها . وكان وضعهـا لمصطلحـات أخـرى ــ كالنصب والبأو ــ شعوراً منهـا بعـدم كفايـة المصطلحـات الأولى، وانتباهها إلى عدم استقرارها على دلالة بعينهـا .

([١]) السابق نفسه ص ٦٠ .

وكانت أكبر خطوة خطتها نحو الاهتمام بالظواهر الأساسية في شعرها، أن تضع أنساقاً إيقاعية لتعليم أولادها قول الشعر، وتجلى ذلك في التنعيم ورغم جانب التعليم في ذلك على جانب النظرية العلمية، فإنه يعد قفزة كيفية نحو التخصيص، بعد أن انطبع عملها في السابق بالتعميم ([1]) .

بين القاعدة والتشكيل اللغوى :

للصوت أهمية خاصة في الشعر العربي . فطاقاته الكامنة تنطلق مع غيرها لتشكيل البنية الصوتية للنص الشعرى ولهذا فتحليل النص الشعرى العربى يضطر الباحث إلى معرفة خصائص الصوت نفسه، ومع النص الآخر المشابه أو المخالف، أو المماثل له . كذلك معرفة خصائصه مع حركات الإعراب الطويلة والقصيرة، لأن ذلك التعرف يفيد فى معرفة نوعية الحركة الصوتية التى تنشأ من الزحاف، والعلة والضرورة الشعرية أى تغيير البنية الصوتية للحرف والمقطع والكلمة . فالجذر اللغوى وتحولاته الصوتية يفصح عن إمكانية تركيب الحروف والأصوات والحركات؛ فهناك مالا يجىء من الكلمات، وهناك مالا يتوالى من الأصوات . بل تفصح المعاجم اللغوية عن سقف لا تتجاوزه الكلمة العربية فى عدد حروفها وتراتب هذه الحروف . وهنا نلاحظ أن القافية فى الشعر العربى بحروفها المحصورة بين آخر ساكنين، وبحرف رويها وما يتلوه — أحياناً — ترتبط بإمكانيات الصوت العربى المفرد، والمركب فى علاقاته بما يليه من أصوات .

([1]) العروض والقافية ، محمد العلمى، ص ٥٥ .

لهذا فمعرفة خصائص كل صوت تفيد كثيراً في فهم النص العربي (شعراً ونثراً) ؛ لأن خصائص " النص " تأتي من طرف تركيب هذه الأصوات . وقد حدد " الخليل بن أحمد " في كتاب " العين " الألف باء الصوتية . واللغويون يعتمدون عليها بإجراء بعض التعديلات التي يرونها في التصنيف المعاصر ([1]) .

واللغة في بناء الشعر تعد قيمة إيقاعية ومعنوية تمنح الشاعر فيضاً من العطاء ويمنحها الشاعر من طاقاته الإبداعية وحسه الصادق مذاقاً خاصاً وهذا ما جعلها أحياناً طوع يديه تخضع لسياقه وإن خالفت نواميسها التي وضعت لها . والأصل أن تكون طاقة الشاعر الإبداعية وإلهامه الصافي مع نظام اللغة والسياق الإيقاعي صنوين متآلفين لايخرج أحدهما عن ناموس الآخر وهنا يبرز سؤال أساسي : ما الذي يحدث لبناء اللغة إذ نشأ بينه وبين الإيقاع تعارض ؟ بأيهما تكون التضحية وعلى حساب من ؟ والجواب إن وضع في إطار مقامي سياقي لكان لسان حالة يتركز في أن الإيقاع في شعر غنائي مطلب أساسي . من الممكن أن يضحى من أجله ببعض القوانين اللغوية أياً كان وزناً أو قافية . وتلك حقيقة أسلمت إليها رؤية لغة تعتمد على المشافهة وتؤثر الجرس والتناسب والتوازن في عطائها . فكثيراً ما كان الترخص اللغوي على مستوى الصوت والبنية والتركيب سبيلاً إلى توازن إيقاعي تسعى إليه لغتنا الموسيقية أياً كان المستوى اللغوي الفني شعراً أم نثراً ([2]) .

([1]) موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات ، د . مدحت الجيار : ص ١٧٢

([2]) القافية تاج الإيقاع الشعري د. أحمد كشك ص ٩٥ القاهرة ١٩٨٣ م .

ولكن الضرورة الشعرية، باعتبارهـــا خروجـــاً علـــى الاســـتعمال المألوف للغة وما تقتضيه المعايير المقررة فى النظام اللغـــوى، تكشـــف عـــن الخصائص الفردية التى بها يظهـــر روح الشـــاعر أو الأديـــب . فمغالبـــة القوة التى يصنعها اطراد العادة اللغوية لايمكن تفســـيره إلا بالتســـليم بـــأن قوة مناهضة بعثت على النشاط الجديد الذى به خالف التعبـــير مـــا اســـتقر عليه الاستعمال؛ إذ اطراد الاستعمال اللغوى مـــن شـــأنه أن يصبـــح قـــوة تتسلط على كل تعبير ناهض إذ تتكون العادة اللغوية التـــى عليهـــا يطـــرد التعبير وتستقر فى عقل الجماعة اللغويـــة، فـــلا ينفـــك عنهـــا أى تعبـــير جديد .

على أنه وإن كانت الضرورة الشـــعرية خروجـــاً علـــى القواعـــد النحوية، فهى ليست خروجاً على اللغة، لأن الشـــعراء بحكـــم اســـتعمالهم للغة لا ينفكون عنها بحال، " فكل لغة تحيط أبناءهـــا بدائـــرة لاســـبيل إلى الخروج عنها إلا إلى دائرة أخرى (١) . وإذا كـــانت الضـــرورة الشـــعرية خروجاً على القاعدة، فإن هـــذا أدعـــى إلى البحـــث عـــن الغايـــة التـــى يتطاول إليها الشاعر بخروجه عنها ولهذا يلزم فى بحـــث الظـــاهرة اللغويـــة الكشف عن العلل الداخلية التى تســـتبطنها فـــأى دراســـة لاتنطلـــق فـــى بحث الظاهرة من داخلها تقع فى الأوهـــام التـــى تقـــع فيهـــا أى دراســـة لاتقوم على الموضوعية لأنها لا تظهر على شـــىء مـــن حقيقـــة موضـــوع البحث (٢) .

وقد عيب على الفرزدق قولـــه :

([1]) Erust caddirer, Languge and Myth. P . g . Translated by Susanne K . langer, U . S . 1953 .

([2]) Ikid, P . 8 .

وما مثله في الناس إلا مملكاً أبو أمه حي أبوه يقاربه ([١])

ولكن التحليل الأسلوبى لبيت الفرزدق، وفيه التقديم والتأخير ووضع الكلام فى غير موضعه، يتضمن البحث عن العلل التى شطّ عنها التعبير وتتحصل بها القيمة الفكرية التى يتضمنها البيت ولا تظهر إلا به ([٢]) .

والانحراف على مستوى الكلمات المفردة بتحريك أحد الأحرف الساكنة أو حذف أحد الأحرف عند التقاء الساكنين أو مطل الحركة وإشباعها يقابله مصطلح الزحاف فى نظام القاعدة العروضية والزحاف فى اصطلاح العروضيين تغيير يلحق بثوانى الأسباب، إما بتسكين متحرك أو حذفه أو حذف الساكن ومعنى هذا أنه لايجوز تحريك الساكن كما أنه لايلحق بأوائل الأسباب ولا بالأوتاد .

وعدم تحريك الساكن يرجع إلى أن السكون هو الأصل الذى ليس قبله شيء . يقول الأخفش مثلاً فى تعريفه للساكن " ووجه آخر أن تروم فيه الحركة، فإن قدرت على زيادة تحريكه عرفت أنه قد كان ساكناً، وأنه لو كان متحركاً لم تقدر أن تدخل فيه حركة أخرى . ألا نرى أن راء برد لاتسطيع أن تنقصها وأنت تستطيع تحريكها فتقول بُرَدَ وبردُوبرِدُ، وإن كان ليس فى الكلام، غير أنك تستطيع أن تكلم به ([٣]) .

([١]) انظر الموشح للمرزبانى ص ١٦٢ .

([٢]) السابق نفسه ص ٧١ .

([٣]) موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، د . سيد البحراوى : ص ٦٢ دار المعارف، القاهرة، ط ١ ، ١٩٨٥،

وفى الوقت نفسه، فإن ثمة حـدوداً للساكن لا يجوز الإخلال بها، حيث لايجوز البدء بساكن أو أن يلتقى ساكنان فى وسط الكلام . ولذا لايأتى الزحاف فى أوائل الأسباب، إما أن تكون فى أول الجزء أو فى وسطه أو فى آخره، فإن كان السبب أول الجزء وسكن أوله أدى هذا إلى اجتماع ساكنين وإذا حذف الأول أدى ذلك إلى البدء بساكن . أما إذا كان السبب فى وسط الجزء وسبقه وتد أو سبب خفيف فإن تسكين أوله يؤدى إلى اجتماع ساكنين أو ثلاثة . وإذا حذف الأول أدى إلى اجتماع ساكنين . أما إذا كان السبب وسطاً سبقه سبب ثقيل فإن تسكين أول السبب الوسيط يؤدى إلى اجتماع ساكنين، فى حين أن حذفه لايؤدى إلى ما هو غير جائز فى لغة العرب . ومن هنا فإن هذه الحالة الأخيرة تشكك فى أن الجذر فى تحديد اختصاص الزحافات بثوانى الأسباب ليس فقط مراعاة التكوين اللغوى وما يسمح به .

وإذا كان تقعيد عدم تحريك الساكن وعدم لحوق الزحاف بأوائل الأسباب يبدو متمشياً مع طبيعة اللغة العربية، فإن رفض الزحافات فى الأوتاد يبدو جزءاً من الفروض العروضية التى تحاول أن تجعل للوتد أهمية على السبب، كما هو واضح فى التسمية نفسها، حيث إن السبب فى الخيمة أو هى من الوتد والوتد أكثر ثباتاً . يقول ابن عبد ربه ــ مثلاً ــ " وإنما قيل للسبب سبب، لأنه يضطرب، فيثبت مرة ويسقط أخرى ــ وإنما قيل للوتد وتد لأنه يثبت فلا يزول"[1] ويقول حازم القرطاجنى " لما كانت الأوتاد منها ما ثباته

([1]) كتاب العروض ، الأخفش : ص ١٣٦ .

ضرورى فى إمساك الخباء وتحصينه، ومنها ما فى ثباته تحصين ما قد تحتمل إزالته، جعل الخليل من السواكن أوتاداً وجعل غير الضرورية أسباباً .

والأحسن أن يقال هذه وتلك أوتاد، لكن ثبات إحداهما ضرورى فى حفظ بنية البيت فهو بمنزلة الوتد الذى لابد منه فى الخباء، وثبات الأخرى ليس ضرورياً فى حفظ بنية البيت .. فهى تستعمل فى إمساك البيوت وقد يستغنى عنها ([1]) .

قام الخليل بتصنيف الزحافات إلى حسن وصالح وقبيح، فقد رُوى أنه كان يستحسن الزحاف إذا قلّ، فإذا توالى وكثر فى القصيدة سمُجَ فى نظره ، وأيّد " قدامة " هذا الرأى، وذكر من عيوب الشعر " التخليع" ؛ وهو أن يكون قبيح الوزن قد أفرط قائله فى تزحيفه ([2]) .

وفى " الموازنة " لـ " الآمدى " باب بعنوان (فيما كثر فى شعره من الزحاف واضطراب الوزن)، وفيه عاب على أبى تمام كثرة الزحاف فى عدة أبيات، واستشهد " الآمدى " ـ فى هذا المقام ـ بقول " دِعْبل بن على الخزاعى" ، (إن شعر أبى تمام بالخطب وبالكلام المنثور أشبه منه بالكلام المنظوم) .

وقال " الآمدى " معلقاً على الزحاف فى أحد الأبيات (وهذه الزحافات جائزة فى الشعر وغيره منكرة إذا قلّت . فأما إذا جاءت فى

([1]) العقد الفريد لابن عبد ربه ج ٦ ص ٢٣٤ ـ ٢٣٥ . تحقيق محمد سعيد العريان المكتبة التجارية الكبرى بمصر ١٩٥٣ م

([2]) نقد الشعر ، قدامة بن جعفر : ص ١٨١ وما بعدها تحقيق : كمال مصطفى الخانجى القاهرة ١٩٧٩ م .

بيت واحد، فى أكثر أجزائه، فإن هذا فى غاية القبح، ويكون بالكلام المنثور أشبه منه بالشعر المنظوم) [١] .

وقال " ابن رشيق " : إن (من الزحاف ما يستحسن قليله دون كثيره، كالقَبل اليسير والفلج واللّثغ) ورَوى عن الأصمعى قوله : (الزّحاف فى الشعر كالرخصة فى الفقه، لا يُقدم عليها إلا فقيه) [٢]

وقد اتفقوا على استقباح الزحافات المزدوجة [٣] ، وذلك لخروجها الحادّ على النسق؛ فكلّ منها يؤدى إلى اختلاف بين التفعيلتين المتناظرتين، وهو اختلاف يشمل مقطعين أو ثلاثة مقاطع فى كل منهما، ولذلك يعدُون الزحاف المزدوج محصّلة زحافين مفردين . كما أن هذه الزحافات شاذّة فى الاستعمال . وهذا وذاك يفسّر اتفاقهم على وصفها بالقبح . أما الزحافات المفردة فأكثرها ـ فى تصنيفاتهم ـ أما حسن وإما صالح ، وقليل منها بالقبح . وقد اختلفوا كثيراً فى حكمهم على هذه الزحافات .

وللدكتور " أحمد مستجير " رأى آخر ، وهو أن الزحاف يكون ثقيلا إذا دخل السبب الخفيف التالى للوتد المجموع سواء أكان هذا الوتد مع السبب الخفيف فى تفعيلة واحدة، أم كان الوتد فى تفعيلة وكان السبب تالياً له فى تفعيلة أخرى ود. مستجير يعبر عن ذلك بلغة الأرقام حسب النظام الذى اقترحه .

---

(١) الآمدى : الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى تحقيق السيد أحمد صقر جـ ١ ص ٣٠٦ وما بعدها ـ دار المعارف ـ القاهرة ط٢ ـ ١٩٧٢ م .

(٢) العمدة ، ابن رشيق القيروانى : ص ٩١، ٩٨، ٩٩ مطبعة هندية ـ القاهرة ـ ط١، ١٩٢٥م .

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،حازم القرطاجنى : ص ٢٦٤ تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية ـ تونس ١٩٦٦ م .

والحقيقة أن " القاعدة " التي وضعها " د. مستجير " تصطدم بواقع الشعر وبآراء العروضيين، فقبض فعولن في الطويل — على سبيل المثال — من أكثر الزحافات شيوعاً، بل لعل " فعولُ " أكثر انتشاراً من "فعولن " في هذا البحر . وقبض " فعولن " في المتقارب شائع جداً وكلاهما مقبول عند العروضيين ، بل قال بعضهم إن القبض في المتقارب أحسن من التمام . وكلا الزحافين . ثقيل إذا أعملنا " قاعدة " د. مستجيز([1]) . ومن أحكام الزحاف أنه يرد في أي موقع من البيت في الحشو والضرب والعروض، وإذا جاء لم يلزم وهذا عكس العلة، فهي — نظرياً — لا تصيب إلا العروض والضرب، وإذا جاءت لزمت . وإذا كان الزحاف يؤدى ضرورة إلى النقص حيث هو حذف للمتحرك أو للحركة، أو حتى للساكن، فإن العلة تؤدى إما إلى النقص أو الزيادة . فهي تحذف الساكن وتسكن ما قبله، أو تحذف السبب الخفيف أو تحذف الوتد المجموع، أو تزيد حرفاً ساكناً أو سبباً خفيفاً ...

ومن الزحافات ما يلزم كما هو الحال في قبض عروض الطويل وخبن البسيط في بعض الأعاريض ، بحيث أصبح هناك ما يسمى بالزحافات الجارية مجرى العلل، والعلل الجارية مجرى الزحاف، ومماله صلة بذات الأمر، إجازة([2]) العروضيين لما جاء في الشعر من عدم الالتزام بوحدة العروض والضرب، أي سماحهم بأن يتغير ضرب القصيدة أو عروضها

---

[1]) أبحر الخليل نظام رياضي مغلق بجلة الشعر ، د. أحمد مستجير : القاهرة أكتوبر ١٩٨٨م .

[2]) الجانب العروضي عند حازم ، أحمد فوزي الهيب : ص ٦١، دار القلم، الكويت ١٩٨٨ م .

ولا يلزم فيه الزحاف أو العلة ([1])، مع ما فى هـــذا الإلــزام مــن أهميــة قصوى فى نظر العروضيين بسبب تعلقه بمفهوم عمـــود الشــعر .

إن محصلة ما سبق هى أن قواعد العروضيين غير مطــردة اطــراداً مطلقــاً . ومع ذلك فإن هذا لا ينفى وجــود هــذه القواعــد واطرادهــا النســبى، بحيث يجوز لنا أن نسمى الخروج على القاعدة ــ بمصطلــح دكتــور تمــام حسان ــ فروع القاعدة الذى لا ينفى أصلها وأن خالفـــه وشــكك فيــه ، وكأننا بذلك ــ حين نسلم بالنظرية العروضية، إزاء أصـــل نظــرى هــو الدوائر عليه فرع نظــرى هـــو التغـــيرات الخارجيـــة (الجــزء والشــطر والنهك) والداخلية (الزحـــاف والعلـــة) ، وهـــذه الأخـــيرة ــــ علــى مســتواها الخــاص ــــ أصــل نظــرى، عليهــا فــروع نظريــة هــى المخالفات([2]).

وعلماء العربية نظروا إلى هذه الزحافات نظرة جماليــة تعتمـــد علــى وقــع أصوات اللغة نفسها على الأذن، ومقارنـــة النمـــوذج المســموع بنمــوذج آخر لكنّ تجربة الدكتور مستجير التى تعتمد علـــى الأدلــة الرقميــة هــى أشبه بنظام الدوائر العروضية، غــير أن وحـــدات الخليــل اتخــذت عنــده أرقاماً ([3]) .

وقد تزيد الزحافات أحيانا فى شطر ما حتـــى تصــير تفاعيلــه كلهــا أو معظمها مزاحفة، فيختلف الشطر بذلك عـــن الأشــطر المنــاظرة، حــين تغلب عليها التفاعيل السالمة، كلها أو معظمها أو ما جـــاور منهــا ذلــك

([1]) الجانب العروضى عند حازم ، أحمد فوزى الهيب : ص ٦١، دار القلم ، الكويت ١٩٨٨م .

([2]) العروض وإيقاع الشعر العربى د. سيد البحراوى ص ٦٧ .

([3]) انظر كتابنا القيمة الحضارية للعقلية العربية فى قوانين التوليد العروضى .

الشطر، فيؤدى ذلك إلى زيادة الإحساس بخروج الشطر على النسق كما فى بحر المنسرح (١) .

ويحدث الأثر نفسه حين ينعكس الوضع، فتكون تفاعيل الشطر، كلّها أو معظمها، سالمة، فى حين تغلب التفاعيل المزاحفة على الأشطر المناظرة، كلّها أو معظمها أو ما جاور ذلك الشطر ، وكذلك حين تكون تفاعيل الشطر كلها أو معظمها مزاحفة بزحاف ما ، فى حين تغلب على الأشطر المناظره ، كلها أو معظمها أو ماحيا وذلك الشطر ، وزحاف آخر مختلف وفيما يلى أمثله توضح ما سبق .

قال زهير بن ابى سلمى

بل اذكرن خيل قيسٍ كلها حسباً	وخيرها قائلاً وخيرها هاخلقاً
القائد الخيل منكوبا دوابرها	قد أحكمت حكمات القّد والأبقا
غزت سمانا فآبت ضمّرا خُدُجا	من بعد ما جَنَبوهنا بدّنا عُقُقا
حتى يؤوب بها عوجا معطّلة	تشكو الدوابر والأنساء والصُفُقا
يطلب شأو امرأين قدّما حسَنا	نالا الملوك وبذّ هذه السوقا
هو الجواد فإن يَلحق بشأوهما	على تكاليفه فمثله لحقا (٢)

عجز البيت الأول مكون من (متفعلن فاعلن متفعلن فعلن) .

---

(١) راجع أنساقه الإيقاعية منظومة فى ديوان عمر بن ربيعة وراجع فى ذلك شعر عمر بن أبى ربيعة دراسة أسلوبية د. ممدوح عبد الرحمن " الإطار الموسيقى الخارجى " من ص ١٨ ــ ٥٥ آداب الإسكندرية ١٩٨٨م .

(٢) زهير بن أبى سلمى : شعر زهير بن أبى سلمى صنعة : الأعلم الشنتمرى تحقيق د. فخر الدين قباوة ص ٧٢، ٧٣، ٧٤ دار الآفاق الجديدة بيروت ط٣، ١٩٨٠م .

وكذلك عجز البيت السادس . وصدر البيت الخامس : (مستعلن فاعلن متفعلن فعلن) .

والأشطر الثلاثة تخالف نظائرها فى القصيدة بسبب مزاحفة التفعيلة الأولى والثالثة فى كل منها، فى حين تسلم التفعيلتان أو إحداهما فى أكثر الأشطر ومن قصيدة لـ " بشار " :

طال ليلى من حبّ من　　لا أراه مقاربى

أبدا مـا بدا لعينك　　ضوء الكواكب

أو تعننت قصيدةً　　قينة عند شارب

فتعرف عن　　عبيدة والحب غالبى ([1])

الشطر الأول : (فاعلاتن مستفعلن) ، أى أن التفعيلين سالمتان . والسلامة هنا هى الخارجة على النسق، فليس فى القصيدة كلها شطروا حد سلمت فيه التفعيلتان، فكل شطر آخر زوحفت فيه التفعيلتان أو إحداهما ..

ـ قصيدة " الحصرى " المعروفة : (مضناك جفاه مرقده) مبنية على تفعيلتين : " فَعِلن " و " فَعْلن " ، وفى كلّ الأشطر ترجح كفة فعِلن أو تشاوى الكفتان، إلا أربعة أشطر يتكون كل منها من ثلاث تفاعيل على وزن " فَعْلن " ، وواحدة على وزن " فعِلن " ([2]) وليس المهم أن نُعدّ التفعيلتين صورتين مزاحفتين من (فاعلن) كما يقول

([1]) ديوان بشار بن برد ص ١٦٣ نشرة وشرحة محمد الطاهر بن عاشور لجنة التأليف والترجمة القاهرة ـ ط٢ ـ ١٩٦٧م .

([2]) على الحصرى، دراسة ومختارات من ص ١١٣ ـ ١٧٨ محمد المزروقى والجيلانى بن الحاج يحيى الشركة التونسية للتوزيع تونس ط ٢ ، ٢٩٧٤ م .

العروضيون، أو نعدّ إحداهما سالمة والأخرى مزاحفة، بل المهم أن تركيب هذه الأشطر يخالف تركيب الأشطر الأخرى، الأمر الذى يشعرنا بخروجها على النسق . وفيما يلى عدة أبيات من القصيدة تتضمن واحداً من هذه الأشطر المخالفة للنسق :

صنم للفتنة منتصب	أهواه ولا أتعبّده
صاح والخمر جنى فمه	سكران اللحظ معربده
ينضو من مقلته سيفا	وكأنّ نعاسا يغمده
فيريق دم العشاق به	والويل لمن يتقلده

والشطر المقصود هو صدر البيت الثالث . أما الأشطر الأخرى المماثلة فهى :

صلنى بهما واغنم شكرى

هل تأتى الريح على رضوى

أنت المولى والعبد أنا ([1])

ومن قصيدة لـ " شوقى " :

قالوا استوى الليث على عرشه	فجىء فى المجلس بالضفدع
وقيل للسلطان هذى التى	بلأمس آذت عالى المسمع
فنهض الفيل وزير العلا	وقال ياذا الشرف الأرفع
لا خير فى الملك وفى عزّه	إن ضاق جاه الليث بالضفدع
فكتب الليث أما نا لها	وزاد أن جاد بمستنقع [2]

([1]) السابق الموضع نفسه .

([2]) الشوقيات ، أحمد شوقى حـ ٤ ص ١٢٩ مكتبة الوبية ـ بيروت ١٩٨٧ م .

صدرا البيتين الثالث والخـــامس علـــى وزن : (متعلــن مســتعلن فاعلن)، وهما فريدان فى ذلك بين أشطر القصيـــدة؛ فليـــس فيهـــا شـــطر غيرها اجتمع فيه هذان الزحافان، وقلمـــا اجتمـــع زحافـــان فـــى شـــطر واحد منها . والزحاف الأول فى كلا الشطرين مـــزدوج (الخبـــل)، وقـــد ساعد ذلك على زيادة الشعور بما فيها من خـــروج علـــى النســـق . أمـــا حين يقرأ البيت منفرداً فقد نشعر باختلاله (أو بـــاختلال أحـــد شـــطريه) إذا كانت تفاعيله (أو تفاعيل الشطر) مخالفة للتفاعيل المألوفة فـــى وزنـــه

ويوضـــح ذلـــك بعـــض الأمثلـــة التـــى يوردهـــا العروضيـــون للزحافات، كهذا البيت من الطويـــل:

أتطلب مَنْ أسودُ بيشة دون أبو مطر عامر وأبو سعد

فعول مفاعلن فعول مفاعلن فعول مفاعلن فعول مفاعلين [١]

وهذا البيت من الســـريع :

أرد من الأمور ما ينبغى وما تطيقه وما يستقيم [٢]

متفعلن متفعلن فاعلن متفعلن متفعلن فاعلان

ومما يحدث الاختلال أن يختلـــف الشـــطران فـــى بـــين؛ فتكـــون التفاعل فى أحدهما مزاحقة، كلهـــا أو معظمهـــا، وفـــى الآخـــر ســـالمة، كلها أو معظمها. كهذا البيت من قصيدة " الحصـــرى " الداليـــة :

أنت المولى والعبد أنا فبأى وعيدك توعده

---

(١) الإقناع فى العروض وتخريج القوافى الصاحب بن عباد : ص ٨ تحقيق محمد حسن آل ياسين) منشورات المكتبة العلمية ـــ بغداد ـــ ط١ ـــ ١٩٦٠ م .

(٢) السابق نفسه ص ٥٤

فعْلن فعْلن فعِلن	فعِلن فعِلن فعِلن فعِلن

وهذا البيت للأخطل الصغـــير :

أنُقد الإنسان من آلامه	ولقد أدرأ بعض العلل [١]
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	فعلاتن فعلاتن فعلن

والزحافات حال تقنينها فى النظريـــة العروضيـــة، كـــانت إقـــراراً لظواهر موجودة فى الشـــعر الـــذى عرفـــه العروضيـــون، ولكـــن هـــذا الاعتراف كان لابد أن يتم عبر التصنيـــف والتجريـــد مثلـــه مثـــل بقيـــة عناصر العـــروض، ومـــن ثـــم جـــاء هـــذا التصنيـــف والتجريـــد عـــبر مصطلحات، وقواعد العروضيين التـــى تدخلـــت فـــى صناعتهـــا روافـــد متعددة، ليست النصوص الشعرية إلا واحداً منهـــا، ومـــن هنـــا يمكـــن أن يكون صحيحاً القول بـــأن الزحافـــات هـــى محاولـــة مـــن العروضيـــين لاستيعاب الواقع الشعرى (الذى مثل بالنسبة لهم خروجـــاً علـــى النظريـــة، تحت اسم الشاذ عن القاعدة، فحـــاولوا تقنينـــه) .

كما أنه محاولة من الشعراء لتأليف أبنيـــة اللغـــة وتراكيبهـــا علـــى نظام مخصوص موقع يخطى بالقبول ليصبح عرفاً إن لم يكـــن قانونـــاً .

غير أن هذا التصور الأساسى لايكفى، وإنما لابـــد مـــن خطـــوة أو خطوات وراءه فى محاولـــة لإدراك الأســـس التـــى قـــام عليهـــا تقنـــين الزحاف والعلة، أو معنى أدق ما سمـــح بـــه العروضيـــون منهـــا ومـــا لم يسمحوا به، ما استحسنوه وما استصلحوه ومـــا قبحـــوه، ومـــا رفضـــوه رفضاً باتاً وعدوه ـــ من ثم ـــ خرج الشعر ولا شـــك أنهـــم فـــى هـــذا

([١]) شعر الأخطل الصغير ، بشارة عبد الله الخورى (الأخطل الصغير) : ص ٣٥٤ : دار الكتاب العربى ـــ بيروت ، ط٢ ـــ ١٩٧٢

كله لم يكونوا بجرد دراسين وعلماء، وإنما كانوا عرباً سواء أكان ذلك بالجنس أم بالانتماء يعرفون العربية ويتذوقونها، ويعاشرون ناطيقها الأصليين (أى بدو شبه الجزيرة التى حجوا إليها، ودونوا ما سمعوه من شعرها طوال قرنين من الزمان)، ومن ثم فإنهم — فى بعض أسسهم وقواعدهم — كانوا يعبرون عن التذوق العربى، كما كانوا فى بعضها الآخر موالين لأسس منهجهم، وهذه وتلك هى التى ينبغى على الدارس المعاصر أن يصل إليها، كى يدرك العلاقة بين واقع (النصوص) والتذوق العربى، والفروق العلمية التى قننت هذا الواقع([١]).

وللزحافات والعلل باعتبارها أول ما يتصل بالتفاعيل العروضية ويتصل أيضاً ببنية الكلمات حين تدخل فى سياق صوتى يتشكل منه بيت الشعر فهى عبارة عن تغييرات تطرأ على هيكل كل تفعيلة فتنوع فى نغمتها وتغير فى شكلها إلا أنه تغيير لايؤثر تأثيراً كبيراً على وقع الأنسياب الشعرى فى الأذن الموسيقية وهى تغييرات عفت الأذن العربية فى الجاهلية وصدر الإسلام عنها (طرف المؤاخذة) و لم تعدها نشازاً فى الإيقاع الموسيقى فى وقت أثبتت اللغة التى فرضها الخليل فى الصيغة العروضية هذا الاختلاف فى الهيكل العام للتفعيلة، وأثبتت بعد هذا تجاوزاً كبيراً — ذلك ما تسببت الرواية الشفهية فى إثباته، لم يقف عندما تجاوزه العرب قبل الخليل فى أشعارهم بل وذهب إلى عد بعض الأخطاء التى وردت فى شعر العرب زحافات وعللاً سواء أكان أثراً من آثار أوليات الشعر العربى أم أثراً من آثار الرواية الشفهية، فالخزم مثلاً يعد عند العروضيين من العلل الجارية مجرى الزحاف . ونجد له أمثلة كثيرة أوردها ابن رشيق فى العمدة، ويعده البعض على أنه " ظاهرة غريبة فهو زيادة لا مبرر

---

(١) العروض وإيقاع الشعر العربى د . سيد البحراوى ص ٦٨ .

لها لأنها تأتي كما يقول العروضين حيث يصح حذفها وهذا وحده كاف ليحمل الشاعر على إسقاطها فكيف إذا أضيف إلى ذلك أنها تخرج بالبيت على وزنه المألوف " (١) ، ويذهب د . إبراهيم أنيس فى تعليله ظاهرة الخزم إلى أنه من أخطاء الرواة الذين رووا مثل هذه الأبيات على غير وجهتها الصحيحة وهو ما ذهب إليه أبو العلاء المعرى حيث يرى أن الخزم ليس هو إلا اختلافاً أوجدته الرواية الشفهية وتمسك به الرواة فأثبته العروضيون، فأبو العلاء المعرى يعرض هذا فى حديث أجراه بين صاحبه ابن القارح وأمرىء القيس فى رسالة الغفران فيقول : " ابن القارح يا أبا هذا إن رواة البغداديين ينشدون فى مفانبك " هذه الأبيات بزيادة الواو فى أولها أعنى قولك :

وكأن ذرى رأس المجيمر عدوه

وكذلك : وكأن مكاكيّ الجواد

وكأن السباع فيه غرقى .

امرؤ القيس : أبعد الله اولئك لقد أساءوا الرواية وإذا فعلوا ذلك فأى فرق بين النظم والنثر ؟ وإنما ذلك شيء فعله من لا غريزة له فى معرفة وزن القريض فظنه المتأخرون أصلاً فى النظم " [2]

والخرم — وهو ذهاب أول حركة من وتد الجزء الأول من البيت — أنكره الخليل لقلته وأجازه العروضيون بعده [3] ويعلل ابن رشيق وجود مثل الخرم والثرم فى الشعر مع قبحها أن العرب كانت

---

(١) شرح تحفة الخليل فى العروض والقافية ، عبد الحميد الراضى : ص ٦١ ط بغداد ١٩٦٨ م

(٢) رسالة الغفران ، المعرى : ص ٨٧ ط الأولى ١٩٠٣ م .

(٣) العمدة ، ابن رشيق جـ ١ ص ١٤٠.

تأتي به " لأن أحدهم يتكلم بالكلام ـــ على أنه غير شعر ثـــم يـــرى فيـــه رأياً فيصرفه إلى جهة الشـــعر " [١] .

وسمي الزحاف بذلك حسب تعليل العروضيـــين " لأنـــه إذا دخـــل الكلمة أسرع النطق بها بسبب نقـــص حروفهـــا أو حركاتهـــا " [٢] وقـــال عنه الأصمعي " الزحاف في الشعر كالرخصة فـــي الفقـــة لايقـــدم عليهـــا إلا فقيه [٣]

وهذه الزحافات والعلل أجيزت في العـــروض لالشـــيء إلا لأنهـــا تأتي للشاعر بطريقة عفوية ودون قصد منـــه، بـــل لايســـتطيع أن يتحكـــم فيها أثناء عملية النظم ومن ثم أبيحت له في الـــوزن العروضـــي . يقـــول ابن رشيق " ولست أحمل أحداً على ارتكاب الزحاف إلا مـــا خـــفّ منـــه وخفي ولو أن الخليل ـــ رحمه الله ـــ وضـــع كتـــاب العـــروض ليتكلـــف الناس ما فيه من الزحاف ويجعلوه مثـــالاً دون أن يعلمـــوا أنهـــا رخصـــة أتت بها العرب عند الضرورة لوجب أن يتكلف مـــا صنعـــه مـــن الشـــعر مزاحفاً ليدل بذلك على علمه وفضل ما نحـــا إليـــه " [٤]

ولقد اختار د . شكري عياد ديـــوان امـــرىء القيـــس ســـعيًا وراء الكشف عن تأثير الزحاف في الإيقـــاع بعـــده أكـــثر الشـــعراء القدمـــاء جرأة على الزحاف ومن ثم تصرفاً في اللغة فوقـــف عنـــد قصيدتـــه التـــي مطلعها:

([١]) العمدة ، ابن رشيق : جـــ ١ ص ١٤١ .

([٢]) المختصر الشافي على من الكافي في ، الدمنهوري : ص ٦ .

([٣]) ط مصر ١٩٣٦ م .

([٤]) العمدة ، ابن رشيق : جـــ ١ ص ١٥٠ .

لمن طلل أبصرته فشجانى كحط زبور فى عسيب يمان

ومنها :

ليالى يدعونى الهوى فأجيبــــه وأعين من أهــــوى إلى روان

فإن أمس مكروباً فيارب بهمة كشفت إذا ما اسود وجه الجبان

وإن أمس مكروباً فيارب قينه منعمة أعملتها بكران

لها مزهر يعلو الخميس بصوته أجش إذا ما حركته اليدان

وإن أمس مكروباً فيارب غارة شهدت على أقبّ رخو اللبّان

على زيد يزداد عفواً إذا جرى مسحّ حثيث الركض والذألان

ويرى د . عياد أن ثمة فرقاً واضحاً فــــى الإيقــــاع بــين الأبيـــات التى وردت فيها فعولن الواقعية قبل الضرب مقبوضـــــة . والأبيـــات التـــى وردت فيها سالمة مـــن الزحـــاف يقـــول " والعروضيـــون يستحســـنون القبض فى هذا الموضع ويعدونه أجود من الســـــلامة، ويســـمونه اعتمـــاداً. وهو خاص بالضرب المحذوف من الطويـــل دون التـــام، فكـــان اختـــلاف الإيقاع هنا إنما نشأ من الاضطراب بين ضربين من بحـــــر واحـــد . ومثـــل هذا الاختلاف قد يعد ضعفاً فى موسيقى الشعر . ولكنـــــه لايعـــد تصرفـــاً فيها والضعف يختقـــى مـــع تمـــيز الأوزان والأضـــرب ودقـــة الإحســـاس بخصائص كل منها أما التصرف فإنه يتبـــع ذوق الشـــاعر أو ذوق العصـــر فحسب وهو دافع مستمر لتنوع الإيقــــاع [١]

واستعمل مصطلح " موسيقى" الشعر العربى، مثـــل قبيـــل التوســـع الدلالى . إذ كلمة موسيقى لها تعريفها العلمى، الـــــذى اســـتعمل قبـــل أن

([١]) موسيقى الشعر العربى ، د . شكرى عياد : ص ٩٩ ــ ١٠٠ ط دار المعرفة الأولى ١٩٦٨ م .

يدخل المصطلح إلى استعماله فى هـذا السياق الشـعرى . إذ الموسـيقى المجردة هى التناغم بين الأصوت المتوافقة؛ مصاحبـة بإيقـاع عـام يضبـط الحركة الصوتية، ويساعد على تنظيم اللحن . وليـس الشـعر كـل هـذه الشروط . فله الصوت البشرى بخصائصـه البشـرية متجسـداً فـى لغـة محددة لها قياسها وسماعها الناتجان عـن الاسـتعمال البشـرى لـذا فهـى حركة ذات عنصر واحد، يتناغم من داخلـه .

ويقف (العروض) عند مجـرد التقسـيم إلى حركـات وسـكنات غافلاً عن ـــ من وجهة نظر د. مدحت الجيار ـــ قيمـة الصـوت المفـرد فى مساحته الصوتية، ومدته الزمنية، وعلاقته بمـا حولـه مـن الأصـوات المفردة والمتراكبة. كما يتغافل عن عن طرق الإنشـاء، وقـدرات الشـاعر على الإلقاء . وهى قدرة تفجر طاقات الصوت والكلمـة الكامنـة عنـد بناء الكلمة عند بناء الكلمة ونطق الصـوت [1]

ولهذا فالعروض قاصر من وجهة نظـر د . مدحـت الجيـار عـن أحتواء ما يحمله الشعر من نغم لغوى وشـعرى . فهـو يتعـامل تعـاملاً مجرداً مع الحركة والساكن من حيث الكم مغفلاً كيفها، وطـرق كيفهـا .

مما يجعله عرضة للمراجعـة الدائمـة كلهـا جـد جديـد فـى الموسيقى أو فى البحث العلمى ومناهجـه [2]

ويرجع إلى اللغة كلّ مظهر من المظاهر الثابتة فـى الكـلام، ونعـد من الثابت كلّ مظهر لغوى شاع فى الاسـتعمال وتواتـر ولم يمـل عنـه المنشئون ولا خطـأه الدراسـون، ولم يداخلـه تغيـير ولا تحريـف منـذ

([1]) راجع كتابنا القيمة الحضارية للعقلية العربية فى قوانين التوليد العروضى .

([2]) موسيقى الشعر العربى ، د . مدحت الجيار : ص ١٤ .

استعمالاته الأولى إلى وضع اللغة زمن دراستها فأصبح من مظاهر اللغة المميزة ومن عناصر قواعدها الثابته ومن علامات نظامها المحكم ومن لبنات رصيدها المشترك(١)

ولسنا نقصد بالخصائص الصرفية والنحوية للشعر أنه ينفرد بها بحيث تمثل له نظاماً خاصاً لايمت للنثر بصلة، فلا أحد يستطيع أن يمنع متكلماً ما من استعمال صيغ وتراكيب شعرية في كلامه العادى. ويرى فندريس أن بين اللغة الانفعالية واللغة المنطقية المنظمة تأثيراً متبادلاً . وقد أشار لذلك الدكتور إبراهيم أنيس في قوله " ولسنا نزعم للشعر نظاماً خاصاً فى ترتيب كلماته لايمت لنظام النثر بأى صلة، بل نقول إن الشاعر كالطائر الطليق يحلق في سماء من الخيال وينشد الحرية فى فنه، فلا يسمح لقيود اللغة أن تلزمه حداً معيناً لايتعداه، بل يلتمس التخلص من تلك القيود كلما سنحت له الفرص، فهو فى أثناء نظمه لا يكاد يفكر فى قيود التعابير إلا بقدر ما تخدم تلك التعابير أغراضه الفنية، وبقدر ما تعين على الفهم والإفهام " (٢)

والمسألة، كما يحددها كوليردج على وجهها الصحيح، هي أنه يجب أن يكون هناك "أنماط للتعبير وتراكيب ونظام للحمل تكون فى مكانها المناسب والطبيعى فى التأليف النثرى الجاد، ولكنها تكون غير متناسبة وغير متجانسة في الشعر المنظوم والعكس صحيح(٣)

---

(١) خصائص الأسلوب فى الشوقيات ، محمد الهادى الطرابلسي : ص ١١ تونس ١٩٨١م .

(٢) من أسرار اللغة د . إبراهيم أنيس ص ٣٢٢ ـــ ٣٢٣ الطبعة الثالثة الأنجلو المصرية .

(٣) النظرية الرومانتيكية فى الشعر سيرة أدبية لكوليردج ص ٢٩٤ ترجمة د . عبد الحكيم حسان دار المعارف ١٩٧١ م .

وحين نعكس عبارة كوليردج، نقول إن هناك أنماطاً للتعبير وتراكيب ونظاماً للجمل تكون في مكانها المناسب والطبيعي في الشعر، ولا تكون كذلك في النثر. والأمر في تحديد هذا وذاك يرجع لعرف كل مستوى من المستويين. ولا ينبغي أن نغفل دور الأدب عامة في اللغة[1]، ونزوع الشعراء الناشئين إلى تقليد الكبار [2]، وانتقاء المتكلمين عبارات مما يحفظون من الشعر في كلامهم لإظهار الثقافة والاطلاع، وغير ذلك من وسائل شيوع ظاهرة ما قد تكون في أول أمرها خروجاً على قاعدة صرفية أو نحوية، فمجيء أن في خبر كاد الذي خصه سيبويه بالشعر [3] شائع الآن على ألسنة المثقفين وأقلامهم دون أن يلتفت أحدهم إلى أن هذا الاستعمال شعري في أولية أحواله.

ويتسائل الدكتور أنيس : " هل من المستطاع أن نحدد تلك الظواهر اللغوية التي اختص بها الشعر، أو على الأقل تلك التي شاعت في الأشعار ؟ " ويجيب عن هذا السؤال قائلاً :

" من شاء مثل هذا التحديد، فعليه تتبع تلك الظواهر في شعر القدماء والمحدثين وفي كل عصر الأدب، بعد أن يتحدد له أولاً نظام النثر في كل أساليبه وفي كل عصوره أيضاً " [4]، ولأن تاريخ الخصائص اللغوية للغتنا غامض حتى في عصر الاستشهاد نفسه؛ إذ خلط فيه النحاة بين كل المستويات على مدى ثلاثة قرون ونصف قرن من

---

(1) انظر اللغة بين المعيارية والوظيفية ، تمام حسان : ص ١٨٧ الأنجلو المصرية ١٩٥٨ م .

(2) من أسرار اللغة العربية ، د . إبراهيم انيس : ص ٣٢٣

(3) انظر سيبويه : الكتاب : ١ / ١٥٥ للمطبعة الأميرية ببولاق ١٣١٧ هـ .

(4) من أسرار اللغة ، د . إبراهيم أنيس :: ص ٣٣١ .

الزمان، وما دامت الحدود ليست فاصلة بين الشعر والنثر بمعنى أنه ليست هناك ضوابط تلزم أحد المسئوين بعدم تجاوز حدود معينة، وأن الأمر فى ذلك موكول للعرف الذى يتبدل من جيل لجيل، ومادام تاريخ الاستعمال غير معروف لنا مما يجعلنا فى حيرة من أمرنا هل الشعر أسبق به أو النثر، ومادام النحاة قد أهملوا النثر فى التقعيد غير بضع شذرات منه لاتصور اللغة تصويراً كاملاً، فإن كثرة الظاهرة فى الشعر تسوغ لنا جعلها خاصة به بمعنى أنها أكثر تقبلاً فيه من غيره .

وكل ما قال عنه النحاة إنه " ضرورة " أو " كثير فى الشعر " أو " فاش فى الشعر " أو "خاص بالشعر " ، هو الذى يصور لنا بعض خصائص لغة الشعر الصرفية والنحوية، وبعض خصائصها الآخر يشترك معه النثر فيه . وفى الجانب المقابل، لاتوجد خاصة نثرية ليس لها نظير فى الشعر [١] والصيغ الصرفية فى الشعر حرة بمعنى أن البنية تتوافق مع موسيقى البيت، حذفاً وزيادة، ويجوز فى الشعر عامة " تغيير البناء" ولعل البقايا التى عدها النحاة ضرورة، إنما هى جزء من نظام الإنشاء الشعرى لم يستطع الرواة أن يغيروه؛ وغيروا ما أمكن تغييره، فنتج من ذلك ما سماه العروضيون بالزحافات على عكس ما يرى الدكتور أنيس فى تفسير وجود الزحافات فى الشعر، إذ يرجعها إلى خطأ الرواه [٢]

والذى ينبغى أن ترجع إليه ظاهرة الزحاف هو محاولة النحاة إصلاح الشعر ونطقهم له بما يوافق ما ألفوه فى النثر .

([١]) مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام : ١ / ١٥٥ .

([٢]) موسيقى الشعر ، د . إبراهيم أنيس : ص ٢٩٥ ــ ٣٠٠ .

بيان ذلك أن الموسيقى أهم عناصر الشعر وأبرز صفاته؛ وغريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم أحد دافعين يدفعان إلى قول الشعر — كما يرى أرسطو [١]، كما أن الإنشاء — وهو فن الإلقاء الشعرى كان يقصد به إلقاء القصيدة بطريقة تبرز موسيقاها؛ وتظهر جودة النغم فيها؛ وكان لا يقال ألقى قصيدة وإنما يقال أنشد قصيدة يقول صاحب أساس البلاغة : " وأنشدنى شعراً إنشاداً حسناً، لأن المنشد يرفع بالمنشد صوته كما يفعل المعرف [٢]" وكان بعصر الشعراء يغنى فى شعره، والأعشى واحد من هؤلاء " كان يغنى فى شعره فكانت العرب تسميه صناجة العرب " [٣] ولعل المقصود من غناء الشعر إنشاده بأناة وتؤدة تظهر موسيقاه " لأن الشعر وضع للغناء والترنم [٤] وهم يترنمون بالشعر ويحدون به " ويقع فيه تطريب لايتم إلا بمد الحرف [٥]

ولما كان الشاعر أثناء عملية الإبداع الفنى متمثلاً صورة إلقائه، مستحضراً لها؛ كان ينشىء قصيدته مراعيا فيها جانب الإنشاد؛ فهو ينشئها لتنشد لا لتقرأ؛ ولذلك كانت تخرج بعض الكلمات ممطولة، كما رأينا من قبل مثل هذه الأبيات :

ينباع من ذفرى غضوب جسرة　　زيافة مثل الفنيق الكدم

وإننى حيثما يثنى الهوى بصرى　　من حيثما سلكوا أدنو فأنظور

([١]) السابق ص ١٢ .

([٢]) أساس البلاغة للزمخشرى (نشد) طبعة الشعب .

([٣]) الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ٩ / ١٠٩ طبعة دار الكتب د . ت .

([٤]) سيبوبة : الكتاب ٢ / ٢٢٩ .

([٥]) شرح شافية ابن الحاجب لرضى الدين الأستراباذى ٢ / ٣١٦ تحقيق محمد نور الحسن وآخرون مطبعة حجازى بالقاهرة د . ت .

لا عهد لى بنيضال   أصبحت كالشن البال

ممكورة جم العظام عطبول   كأن فى أينابها القرنفول

فهذه الأبيات لم يستطع الرواه تغيير الإشباع فيها؛ لأن ذلك سيترتب عليه كسر للبيت، أو تغيير لنظام القافية فيه . وأن الأبيات المزاحفة ـــ وهى كثيرة فى الشعر الجاهلى ـــ كانت تنشد بما لا يشعر أن فيها زحافاً . فقول امرىء القيس، على سبيل المثال :

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها   لما نسجته من جنوب وشمأل

ألا رب يوم لك منهن صالح   ولا سيما يوم بدارة جلجل

تقول وقد مال الغبيط بنا معاً   عقرت بعيرى يا امرأ القيس فأنزل

ومن المتصور أنه كان ينشد بإشباع كسرة الضاد فى (توضح) وفتحة النون فى (نسجته) واللام فى (لك) والراء فى (بدارة) وضمة اللام فى (تقول) والطاء فى الغبيط) وفتحة التاء فى (عقرت) . يقول ابن فارس : " العرب تبسط الاسم والفعل، فتزيد فى عدد حروفها ولعل ذلك لإقامة وزن الشعر وتسوية قوافيه [1] فلما كان رواه الشعر لاينشدونه، وإنما كانوا نقلة له فحسب، لم يراعوا جانب الإنشاد فيه، ونطقوا هذه الصيغ بما ألفوه فى النثر وليس هذا أمراً مستغرباً على الرواه، فقد روى السيرافى أن الخليل سأل الأصمعى عن قول الشاعر :

ينفع الطيب القليل من الرز   ق ولا ينفع الكثير الخبيث

لم قال الجنيث ؟ فقال الأصمعى   هذه لغتهم يجعلون مكان

([1]) يحتمل أن يكون إبدالهم الثاء تاء فى حروف (كلمات) .

الثاء تاء . فقال الخليلفلم جعل الكثير بالثاء ؟ فسكت الأصمعي . وفسر السير فى ذلك بتفسيرين، أحدهما أنه يحتمل أن يكون إبدالهم الثاء تاء فى حروف (كلمات)بأعيانها؛ وثانيها " وهو ما يعنينا " أن يكون الشاعر قاله بالتاء غير أن الرواة نقلو بالثاء على ما تتكلم به العرب، ولم ينقلو الجبيث بالثاء للقافية التائية . وقد ساعد الرواة فيما نحسن بصدده أن الوزن لن يختل اختلالاً مجحفاً؛ وأماما يخل إصلاحة بالوزن فقد أبقوه على ما هو عليه، فعده النحاة بعد ذلك " ضرورة " . ومن هنا نقبل ما قاله بعض الباحثين عن مطل الحركات أنه " يعطينا بعض الشيء عن خصائص العربية القديمة قبل أن تتوحد وتنسجم فى قالبها المعروف [١]. غير أن هذا القول يصدق على الشعر أكثر من صدقه على غيره وإذا كانت بعض هذه الصيغ قد وجدت فى النثر على الوجه المروى لها فى الشعر، وإلى تأثير لغة الشعر فى النثر، حتى إن كثيراً من المترادفات التى عدت فيما نثرية قد جاءت صورها المتعددة بسبب الاستعمالات الشعرية مثل كلمة (الشمأل) جاء فيها ست صور نظر إليها على أنها لغات، ولكن لما كان الاستدلال على هذه اللغات من الشعر، فهذه الصور المترادفة ناتجة من الاستعمال الشعرى كقول امرىء القيس :

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجته من جنوب وشمأل

وقول عمر بن أبى ربيعة:

ألم تربع على الطلل ومغنى الحى كالخلل

تعفى رسمه الأروا ح مرحباً مع الشَّمل

([١]) فقه اللغة المقارن ، د . إبراهيم السامرائى : ٤٥ ، ١٠ بيروت (د . ت) .

وقول البعيث :

أتى أبد من دون حدثان عهدها وجرت عليها كل نافجة تَشْمل

وقول ابن ميادة :

ومنزلة أخرى تقادم عهدها بذى الرمث يعفوها صباً وشمول[١]

وقد بين ابن جنى أن كثيراً من فوائت الكتـــاب التــى اســتدركت على سيبوبة إنما هى صيغ خاصة بالشعر، ولكن الذيـــن أخذوهـــا عليـــه لم يعدوها كذلك [٢] ومن الخصائص الصرفية للشعر ما يجلبــــه نظـــام الوقـــف الشعرى من تغيير فى صيغة الكلمـــة، واســتعمال الأعـــلام فـــى الشـــعر، وعدم التزامه بنظام الأشكال المورفيمية، أو مبـــانى التصريـــف ـــ كمـــا يسميها الدكتور تمام حسانْ ـــ إذ يتحـــرر منهـــا اعتمـــداً علـــى قرائـــن أخرى فى رفع اللبس عن المعنــــى .

وتتمثل بعض الخصائص النحوية للشعر فى عـــدم التزامـــه بقـــانون التضام، إذ يفتل فيه بين المتضامين، أو يحـــذف أحدهمـــا، أو يخـــل بوجـــه التضام أو يجمع بين غير المتضامين . وكذلك فـــى عـــدم التزامـــه بقـــانون العلامة الإعربية، والتخلـــص مـــن وســـائل الربـــط وقـــانون المطابقـــة، واستثمار حرية الرتبة [٣] فى التقديم والتأخـــــير [٤] .

([١]) انظر : شرح القصائد السبع الطوال لابن الأنبارى ٢١٢ تحقيق عبد السلام هارون دار المعارف بمصر ذخائر العرب ٣٥ .

([٢]) انظر الخصائص لابن جنى : ٣ / ١٨٥ ـــ ٢١٨ .

([٣]) انظر د مناهج النحاة العرب حوليات كلية دار العلوم ، . تمام حسان : ١٩٧٠ م هاشن ص ٥١ .

([٤]) لغة الشعر، دراسة فى الضرورة الشعرية، د . محمد حماسة عبد اللطيف ص ٣٨٣ دار الشروق الطبعة الأولى ١٩٩٦ م .

وإذا كان الشاعر يناهض الأعراق اللغوية المستقرة، فلأن هذا الأعراف لم تعد فى خدمة الأعراض التى يسعى إليها الشاعر. ولذلك كان رد الظاهرة الشعرية إلى مستوى مفروض من التعبير، وهو الموقف الذى حرك تاريخ النحو، ضابطاً للغة نفسها وللشعر، على عكس ما كان عليه الرأى . فالواقع فى الوهم أن الشعراء يتجنون على اللغة [١] والصحيح أن الضرورة الشعرية إنما هى ضرورة تحتمها القوانين الداخلية للظاهرة اللغوية . وهى فى خدمة هذه القوانين وحدها، لأنها إنما تستمد وجودها منها . وأى قوانين أخرى تسبق ميلاد الظاهرة نفسها مردودة لأنها أجنبية، والظاهرة إنما تحمل فى باطنها المبدأ الصانع لها [٢] وتصل أزمة الشاعر مع اللغة حداً من التصادم عند مرحلة التركيب النحوى، فلا تلبث الحرية الممنوحة له ـــ كما فى اختيار المفردات ـــ أن تتقلص إلى حد بعيد عند بناء الجملة، وهو بناء يتسم بالثبات والانضباط والإلزام فى الوقت نفسه، ولا يجد الشاعر إزاء ذلك البناء الضابط إلا أن يتبع أحد اختيارين : إما أن يكرر ذلك البناء، أو يعمد إلى مخالفته ـــ على اختلاف فى درجة المخالفة ومشروعيتها، ومن هنا فإن " النسيج النحوى للشعر يقدم عددا من الملامح البارزة الشديدة الخصوصية التى تسم أدباً قومياً معطى، ومرحلة محددة، وجنساً أدبياً خاصاً، وشاعراً مفرداً أو تسم أكثر من ذلك أثراً مفرداً .... ([٣])

([١]) انظر خليل السكاكينى : التشويش فى اللغة ص ١١٧ مجلة مجمع اللغة العربية الجزء الثامن ١٩٥٥ م .

([٢]) الضرورة الشعرية، دراسة أسلوبية ، السيد إبراهيم محمد : ص ٩٩ .

([٣]) قضايا الشعرية ، رومان ياكبسون : ص ٧٣، ترجمة محمد الولى ومبارك حنون، حار اوبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٨ م .

الفصل الثالث

عناصر تشكيل النص ومستوياته

هناك نوع من المصطلحات العروضية يحمل طابع البيئة بالإضافة إلى ما تأثر بمصطلحات العلوم العربية الأخرى، ويظهر هذا التأثير بالبيئة العربية وخاصة البادية التى طاف الخليل يجمع منها الكلم والأشعار ذخيرة يعتد بها فى تصنيفه لعلوم العربية وتقعيدها .

ويظهر ذلك التأثير فى مصطلحات البيت الشعرى عندما حاول تقسيمه إلى وحدات للمقابلة الإيقاعية أو الوزنية فشبهه ببيت الشعر الذى وجده عند العرب فى بواديهم وراح يجزىء بيت الشعر وفقاً لأجزاء بيت الشعر، فكما أن تلك الخيمة لها باب له مصراعان فالبيت الشعرى كذلك ، وللخيمة أجزاء تتكون منها ولهذا كذلك تتمثل فى التفاعيل وما يتفرع منها، وإذا كانت فى بيت الشعر خشبة معترضة يضعونها فى وسط الخباء فإن الجزء الأخير من صدر البيت يسمى عروضاً .

وحتى أجزاء التفاعيل ووحداتها الصغيرة فالحبل الذى تربط به الخيمة مثلاً هو السبب والسبب فى العروض خفيف لما فيه من السكون بعد الحركة وثقيل لثقله باجتماع متحركين على التوالى . أما الأوتاد العروضية المجموع منها لاجتماع متحركيه بلا فاصل والمفروق منها لأنه فرق بينها فيه بالساكن، فقد أخذها الخليل من الخشبة التى تركز فى الأرض ليربط بها الحبل لتثبت به الخيمة فهى فى اللغة الوتد أما الفواصل ([1]) والتى جعلها الخليل صغرى من ثلاث متحركات وساكن وكبرى من أربعة متحركات وساكن فهى تلك الحبال الطويلة التى يضرب منها حبل أمام البيت وحبل وراءه يمسكانه من

([1]) المختصر الشافى على متن الكافى، الدمنهورى : ص ٥ .

الريح . وكما أنه يمكنك أن تعين أجزاء الخيمة وما تتكـــون منـــه يمكنـــك كذلك أن تقطع البيت الشعرى ويجزئه بمقدار من التفـــاعيل بمـــا تتضمـــن من أسباب وأوتاد وفواصل فالتقطيع تجزئة الشـــىء أجـــزاء (١) والعـــروض علم أوزان الشعر أو موسيقاه، له قواعده وأصولـــه، والشـــعر هـــو المجـــال التطبيقى لقواعده وأصوله ومع أن الشعر فـــن مصـــدره الموهبـــة، وعمـــاده الذوق السليم، إلا أنه لا بد للشـــاعر مـــن الإلمـــام لعلـــم العـــروض، لأن الأذن قد تخذله لما بين الأوزان من تقارب ، فيســـتعين بـــه (٢) .

وعن كثرة المصطلحات يقول الحســـانى حســـن عبـــد الله فـــى مقدمـــة الكافى (للتبريزى) :" للخليل كلمة فى النحـــو تصلـــح رداً علـــى أولئـــك المستضعفين للدقائق والمستكبرين للأسماء ، قـــال : " لا يصـــل أحـــد مـــن علم النحو إلى ما يحتاج إليه حتى يتعلم ما لا يحتـــاج إليـــه " . وأحســـب أن الكلمة لا يتغير شىء من صدقها لـــو اســـتبدلنا (علـــم العـــروض) أو أى علم بعلم النحو " (٣) فالعروض ــ كما يقـــول ـــــ يـــدرس الـــوزن والوزن هو صورة الكلام الذى نسميه شـــعراً، الصـــورة التـــى بغيرهـــا لا يكون الكلام شعراً . يدرسها لأنهـــا (ظـــاهرة) وكـــل ظـــاهرة فهـــى جديرة بالدراسة وإن لم يعلم الغرض، ويدرســـها ليعـــين القـــارىء النـــاقد على التمييز بين الخطأ والصواب، وليعين الشـــاعر المبتـــدىء علـــى إجـــادة فنه واختصار الطريق إليه . يدرسها لهذا وهذا ولكنه يدرســـها قبـــل لغايـــة أجل وإن لم تكن قريبة التبين، يدرســـها ليهيـــىء للنـــاقد أن يعلـــم مبلـــغ

---

(١) المدارس العروضية فى الشعر العربى ، عبد الرؤوف بابكر السيد : ص ١٢٤ .

(٢) الورد الصافى من علمى العروض والقوافى د. محمد حسن إبراهيم عمرى ص ١٣ الفجيرة بالإمارات ١٩٨٨م .

(٣) محقق الكافى للبتريزى المقدمة ، الحسانى حسن عبد الله ص ٣ .

اقتدار الشاعر على تصريف الكلام وتنويع الأنغـــام وهـــى معرفـــة لا يتـــم بغيرها إحاطة الناقد بعناصر الشعر وإحســـان التـــذوق .

إن الشاعر الكبير يغلب الوُزن ولا يغلبة الـــوزن تتغـــير عنـــده وجـــوه القول ولا تتغير قدرته على القول، الشاعر لاعب بالألفـــاظ يمتعـــه تقليبهـــا وتسييرها كيف شاء والشعراء جميعاً سواء فى هـــذا النـــوع مـــن اللعـــب وإن تباعدوا جداً وهزلاً . والذى يعرف ما بين الشـــعراء فـــى هـــذا مـــن فروق هو الناقد الذى يستطيع الحكم علـــى قـــدرة الشـــاعر فـــى النظـــم، وليس العروض وحده كافٍ فى بلوغ هذه الغايـــة فـــإن الخـــبرة بعـــرض الشعر ـــ أو على الأقل القدرة علـــى تصـــور مـــا يعانيـــه الشـــاعر فـــى ممارسته ـــ أمر لازم وربما احتيج إلى خبرات أخـــرى، وإن معرفـــة أســـاس الوزن وكيفية تكونه والتمييز بين بحر وبحر وتقطيـــع الأبيـــات والفطنـــة إلى مواضع الخطأ، أى المعرفة النظريـــة للعـــروض ـــــ مطلوبـــة إلى جـــانب المطلوبات الأخرى حتى تكتمل أدوات النـــاقد ويســـتطيع القيـــام بعملـــه وافياً " ([1]) الشاعرية علم موضوعه الشعر . وكلمة الشعر كـــان لهـــا فـــى العصر الكلاسيكى معنى لا غموض فيه . كانت تعنى جنســـاً أدبيـــاً هـــو " القصيدة " التى تتميز بدورها باســـتعمالها للأبيـــات . أخـــذت الكلمـــة معنى أكثر اتساعاً على أثر تطور يمكن تحليله بصفة عامـــة علـــى الطريقـــة الآتية :

بدأ المصطلح أولاً يتحول مـــن السـبب إلى الفعـــل، مـــن الموضـــوع إلى الذات وهكذا أصبحت كلمة " الشعر " تعنـــى التأثـــير الجمـــالى الخـــاص الذى تحدثه " القصيدة " ومن هنـــا أصبـــح شـــائعاً أن نتحـــدث عـــن "

([1]) السابق نفسه ص ٤ و ٥ .

المشاعر " أو الانفعالات الشعرية " بعد هذا ومن خلال تردد استعمال هذه المصطلحات، أصبحت كلمة " الشعر " تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية ويمكن أن يثير هذا اللون من المشاعر وهو يغطى اليوم لوناً خاصاً من ألوان المعرفة بل بعداً من أبعاد الوجود .(١)
فإذا كان فى الشعر عنصر قارّ لابدّ من الأنطلاق منه والرجوع إليه فإنما هو عنصر الموسيقى ، يكون ذلك بالاحتكام إليه خاصّة حيث تتعطّل قاعدة نحويّة أو تضعف بنية صرفية، أو تغمض وجهة دلاليّة .
كما أدى إطلاق مصطلح الضرورة على ظاهرة الخروج عما هو مطرد من الاستعمال اللغوىّ فى الشعر ، إلى الربط بينها وبين الضرورة الشعرية . وقد أدى ذلك إلى خضوع مسألة الضرورة لفكرة الوزن خضوعاً كاملاً، فقام الوزن الشعرى عن كل شيء فى تفسير الضرورة الشعرية، فتوجهت جهود النحويين إلى حصر الضرورات فى الزيادة والنقص والتقديم والتأخير وما إلى ذلك .وقد أفضى تفسير الضرورة بالوزن الشعرى إلى ترتيبات بعيدة الأثر، أخطرها رفض الاعتداد بالظاهرة، لارتباطها بقصور التعبير، كما نأى بالدراسات العربية عن أن تتهيأ لبحث الخروج عن مستويات الاستعمال المطردة فى القرآن الكريم .ولكن الضرورة الشعرية، مظهر من مظاهر الإرادة الشعرية، يتجلى فيها روح الأديب وفرديته بل هى سبيل إلى فهم العمل الأدبى بأسره باعتباره كلاً متكاملاً . وهذا المعنى يأتى من الدراسة الأسلوبية للظاهرة اللغوية حيث تنطلق الدراسة من المعالم اللغوية الأساسية فى بحث العمل الأدبى ومن بينها ما يظهر فى العمل الأدبى من مواطن

---

[١]) بناء لغة الشعر تأليف جون كوين ترجمة د. أحمد درويش ص ١٧ .

الخروج على المستوى العام الذى عليه الاستعمال العادى للغة، ومن هذه الجهة يأتى بحث الخصائص الأسلوبية التى بها يتفرد العمل الأدبى.

على أن الظواهر اللغوية ومن بينها الضرورة الشعرية ليست مقطوعة الصلة عن التراث وهو البيئة الطبيعية التى تنهض فيها الظاهرة، وإنما هى استيعاب له واستبطان لأسرار العلاقات الكامنة فيه . ومن هذا المعنى ينطلق البحث بالضرورة الشعرية على أنها أثر إيجابى للعلاقة الحية بين العمل الأدبى والتراث وفيها يظهر التعامل الذكى والتناول الخلاق لمكنونات التراث الباطنة([1]) ، وقد لاقى البحث فى موسيقى الشعر من عناية الدارسين بين القديم والحديث ما جعل مسائله موزّعة على خمسة علوم كاملة : أربعة منها علوم لغويّة، منها اثنان يختصان بالشعر وهما علم العروض وعلم القوافى ، ولذلك كان الدرس يقتصر فيهما على الموسيقى المقيدة المشروطة فى الإطار الشعرى، نضيف إليهما علم البديع ويدرس فيه عموم الكلام نثره وشعره، ويتسع الدرس فيه إلى كلّ ضروب الموسيقى المطلقة، غير المشروطة، كما يتسع فيه الدرس إلى الحركة حتى إذا لم تكن مولدة موسيقى معينة، والرابع علم الأصوات وفيه يدرس كل أثر مسموع من أصوات بسيطة أو مركبة، أو من كلام مفيد أو غير مفيد والخامس علم الموسيقى وهو علم غير لغوى لأنه فى الأصل لا يتركز على الكلام كلّ من هذه العلوم حظى بالنظر الدقيق فى القديم، وإعادة النظر فى الحديث ، فمنها ما ثرى رصيده وتضاعفت قيمته كعلمى الأصوات والموسيقى،

([1]) الضرورة الشعرية، دراسة أسلوبية السيد إبراهيم محمد ص ٩ .

ومنها ما ولّد نظريّات جديدة وإن لم تكن ثوريّة فقد كانت شهادة عناية ورعاية، كعلمي العروض والقوافي ([1]) .

إذ يبدأ " علم الأصوات " من دراسة " الفونيم " وهو الصوت المفرد أو الحرف ، من حيث : الجهر والهمس، الشدة والرخاوة، ثم يدرس " المورفيم " أو المقطع الصوتي المكون من أكثر من حرف . ويدرس من مجموع الحروف والمقاطع للكلمة وأنواعها ومجالاتها. فإذا ما دخلت الكلمة المفردة في علاقة صوتية، أو موسيقية ، أو دلالية مع غيرها من الكلمات تدخل " علم النحو " لضبط أواخر الكلم بالعلاقة الصوتية المناسبة على أواخر الكلمات، بعد أن يكون " علم الصرف " قد ضبط الكلمة ـــ حتى قبل آخرها ـــ على وزن صرفي ، أو كما سمعت عن العرب .

ويأخذ " علم المعاني " في تفهم موقع الكلمة من الدلالة المطلوبة، وكيفية وضعها ـــ في الجملة ـــ في أفضل وضع لها ، تصل به الدلالة (والإيحاء) إلى المتلقي وهو بذلك يتصرف في شكل الجملة من تقديم وتأخير، وحذف وذكر ، وتكرار وتأكيد ... إلخ مستعيناً بعلم النحو في فهم جواز وعدم جواز هذه التحركات داخل الجملة، في الوقت الذي يقف فيه علم النحو تابعاً لرغبة المتحدث، ولحالة المستمع، ومقيداً لها، في الوقت نفسه . لأنه يقوم على تسجيل ما ورد من قبل هذا المتحدث .

---

[1]) انظر " مشكلة الدوائر الخليلية ، محمد البعلاوي ص ١٠١ ـــ ١٢٠ حوليات الجامعة التونسية ، عدد ٤ ، ١٩٦٧ م .

فإذا ما تشكل المعنى الأول (المباشر) . يمكن أن ينتقل المعنى إلى مرتبة غير مباشرة، أو معان توان . فيتكون المجاز والرمز وهو ما نسمية الآن الصورة الشعرية . وهو ما كان يدرس فى البلاغة القديمة تحت باب " علم البيان " . وكل نقل دلالى، ينقل معه ــ بلا شك ــ تركيب الجملة . ويحرك موضع الكلم داخلها، فيترتب على ذلك أصوات جديدة، وعلاقات صوتية جديدة ، وتركيب جديد، وكل ذلك ينتج موسيقى، ونغماً جديداً عند تشكيل النص الشعرى .

وتتم هذه العملية ــ كلها ــ متداخلة، متآزرة، لحظة الكتابة، ثم فى لحظة التلقى . ولكننا فى لحظة الدرس، نفصل العناصر ، لندرسها مستقلة، ثم نعيد تركيبها لتدرس علاقاتها ببقية العناصر . وتنضوى العناصر المشكلة للنص الشعرى تحت مصطلح " الشكل " وليس الشكل هنا مجرد الإطار السطحى الذى تلقى فيه بالعناصر . إنما الشكل هو الصورة النهائية لجدل العناصر كلها . وهو مجموع العلاقات ، المقصود بكل عنصر داخل النسق، ومجموع هذه العلاقات، هو الذى يسمح لعنصر ما بأداء وظيفته اللغوية ([١]) .

أما التنافر فقد يعنى تهدم الشكل ، وعدم القيام بالوظيفة .إذ كل عنصر لا يقوم بوظيفته اللغوية، يعطل بقية العناصر عن دورها ، ويهدم النص بالضرورة، فيظهر فيه النبو ، والاضطراب والركاكة، لأنه يتحول من عنصر بنيوى، إلى عنصر زائد بلا وظيفة .

---

(١) بنية اللغة الشعرية ، جان كوهين : ص ٢٧ ــ ٢٨، ترجمة محمد الو ومحمد العمرى، دار توبقال ــ المغرب ــ ط١، ١٩٨٦ م .

وإذا ما أضفنا إلى هذا، أن تعريف الشعر يجمع بين " العلم " و " الشعور " لغوياً . فهو مدخل مهم لمعرفة فكرة " الصناعة " و " العقل " والفكر فى الشعر إلى حوار فكرة " الطبع " و " المشاعر " و " الصدق " الأخلاقى والمعرفى .

ويكون الشعر حاملاً لفكرتى العقل (الصناعة) والطبع (التلقائية) فى آن واحد . وبهذا يدخل التعريف جانبان : جانب فيه توازيات (العقل) و (الصناعة) و (التقاليد الشعرية الموروثة) و (الحكمة) و(مكارم الأخلاق) .

وجانب ثانٍ فيه توازيات : (الطبع) و (الفطرة)، و (المشاعر) و(العواطف) .

وكلا الجانبين يفسر غاية الشعر ووسيلة تشكيله . أى (الصناعة) و (الحض على مكارم الأخلاق) ([1]) وللشعر أدوات لغوية تفيد فائدة حقيقية فى التعرف على الإطار العام الذى دار حوله النقد اللغوى عند القدماء .

يقول قدامة بن جعفر عن حد الشعر : " إنّ أول ما يحتاج إليه فى العبارة عن هذا الفن معرفة حد الشعر الحائز له عما ليس بشعر ، وليس يوجد فى العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز — مع تمام الدلالة — من أن يقال فيه :إنه قول موزون مقفى يدل على معنى " . ثم يأخذ قدامة فى شرح هذا التعريف قائلاً : " فقولنا : قول : دال على أصل الكلام الذى هو بمنزلة الجنس للشعر . وقولنا : موزون : يفصله مما ليس بموزون؛ إذا كان من القول موزون وغير موزون . وقولنا :

([1]) موسيقى الشعر العربى، قضايا ومشكلات د. مدحت الجيار ص ٧٤ .

مقفى : فصل بين ما له من الكلام الموزون قـــواف، وبـــين مـــالا قوافـــى ولا مقاطع . وقولنا : يدل على معنى : يفصل مــــا جـــرى مـــن القـــول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك مـــن غـــير دلالـــة على معنى " ([1]) .

ويتضح من هذا التعريف تأكيد قدامـــة علـــى بعـــض النواحـــى اللغويـــة خاصة الدلالة التى هى أساس القول المـــوزون المقفـــى .

وعلى الرغم من أهمية الدراسة النحوية للنـــص الشـــعرى والمتمثلـــة فـــى الكشف عن العلاقات القائمة بين الأدلة المتتابعـــة، إلا أن الطبيعـــة اللغويـــة للنص الشعرى تظل بحاجة إلى إضاءات تتجاوز إطـــار الوحـــدة التركيبيـــة الصغرى (الجملة) ، ومن هنا ظهر ما يســـمى بـــ نحـــو النـــص فـــى مقابل نحو الجملة فالأول تبنته الدراسات النصية (علم اللغـــة النصـــي ـــ علم النص) ، وتتخذ من النص الوحدة الأساسية فـــى التحليـــل اللغـــوى، وذلك بعد أن كانت (الجملـــة) ـــ ولا زالـــت فـــى أبحـــاث النحـــو التوليدى مثلاً ـــ أكبر وحدة قابلة للتحليل ، وفى ظـــل وجـــود ظواهـــر تركيبية متعددة تقع خارج إطار الجملة المفـــردة مثـــل : الجمـــل المندمجـــة والمتداخلة دون فهم الجمل السابقة واللاحقـــة عليهـــا، فـــى ظـــل هـــذا ظهرت الحاجة إلى توســـعة مجـــال الدراســـات النحويـــة ـــ التركيبيـــة وتطويرها بحيث تغدو قـــادرة علـــى اســـتيعاب النـــص وحـــدة " كليـــة مترابطة الأجزاء لا يمثل الجزء فيها صورة مصغرة عـــن الكـــل، ولا يصبـــح الكل حاصل جمع الأجزاء، بل تكتسب الأجزاء دلالاتهـــا ووظائفهـــا فـــى إطار الوحدة الكلية للنص ، ولهـــذا انتقـــد علمـــاء لغـــة النـــص القـــدرة

---

[1])نقد الشعر ك قدامة بن جعفر ص ١٧ .

التفسيرية للغويات الجملة، ورأوا " ... أن الجملة ليست كافية لكل مسائل الوصف اللغوى، إذ لا بد أن يتجه الوصف فى الحكم على وحدة الجملة من وضعها فى إطار وحدة كبرى هى النص " ([١])، وياكبسون يدين " .. الفكرة التى تخص اللسانيات بموجبها فى الحدود الضيقة التى لا يمكن بالتالى أن تعتنى ببناء القصائد، وهذا ما جاءت لتبطله دراسة الأقوال ذات الجمل المتعددة، وتحليل الخطاب، وهما المجالان اللذان يتصدران ـــ اليوم علم اللغة " ([٢]) .

إن تجاوز حدود الجملة فى الدراسة التركيبية ـــ يحمل تأكيداً على كلية النص ووحدته، وعلى طبيعته بوصفة فعلاً لغوياً وإنتاجاً لرسالة ما ، وبذلك يصبح النص بنية لغوية دالة ، ويفقد القول بوجود ما هو أكثر دلالة ([٣]) .

جمهور النحويين على أن الضرورة الشعرية هى " ما وقع فى الشعر مما لم يقع فى النثر، سواء أكان للشاعر عنه مندوحة، أم لا " ([٤]) . ومعنى ذلك أنه ليس معتبراً فى الضرورة الشعرية أن يؤدى إليها الوزن الشعرى. فقد تقع الضرورة فى الشعر من غيراضطرار الوزن إليها .

والشواهد الشعرية تدل على أن الشعراء يخرجون على مستوى الاستعمال المطرد فى اللغة دون أن تدعوهم إلى ذلك حاجة الوزن

([١]) اللغة المعيارية واللغة الشعرية، يان موكاروفسكى، ص ٤٢ ترجمة ألفت كمال الروبى مجلة فصول ، القاهرة، مج٥ ع١، ديسمبر ١٩٨٤م .

([٢]) قضايا الشعرية : رومان ياكبسون ص ١٥ .

([٣]) مستويات البناء الشعرى عند محمد إبراهيم أبى سنة، دراسة فى بلاغة النص شكرى الطوانسى ص ١٩٣ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م .

([٤]) الألوسى : الضرائر ص ٦ .

الشعرى . بل يظهر من هذه الشواهد أنه لا علاقة البتة بين الضرورة الشعرية والوزن الشعرى ([1]) ومن ألوان تغيير ترتيب العناصر ما يقتضيه من الناحية الصوتية مقطع البيت، ومنها ما يتطلبه التوازن المراد إخضاع عناصر الكلام له ، ومنها ما يستدعيه اجتناب الثقل .

فشأن الشاعر فى الحالة الأولى أن يرصد لفظاً ما للقافية، فيجعله مقطعاً ينتهى به البيت ويتتوج به الكلام فى غير مرتبته النحوية :

بتأخير المبتدأ فى الجملة الاسمّية :

تُسمِعُ الأرْضُ قصيراً حين تدْعُو   وَعقيم مِنْ أهلِ مِصْرَ الدعَاء ([2])

وقد قوّى القطع فى هذا البيت التصدير باستعمال مادة المقطع (تدعو) فى الحشو قبل المقطع نفسه (الُدعاء) .

ـ واولَيْتَ متئداً، وَدَاوَوْاطَفَرَة   وَأخَفُّ مِنْ بعض الدّواءِ الدّاءُ ([3])

وبتأخير الشاعر المبتدأ (الداء) فى هذا البيت أخّر المفضل ـ وهو المبتدأ نفسه ـ على اسم التفضيل والمفضل عليه .

وقد عمد إلى التركيب نفسه ولكن فى جملة فعلية وردت جواب ظرف فقال :

لما أناحَتْ عَلَىَ تَامُورِكَ انْفحَرَتْ   أزْكَى من الَورْد، أوْ من مائه الُوُرْدُ([4])

([1]) الضرورة الشعرية ، دراسة أسلوبية السيّد إبراهيم محمد ص ٦١ .

([2]) الشوقيات أحمد شوقى ج ١ ص ١٧ .

([3]) الشوقيات : أحمد شوقى ج١ ص٣٤ .

([4]) السابق نفسه ج ٣ ص ٦٢.

فأخر " الورد " وهو فاعل وفى الوقت نفسه مفضل، وتأخيره هنا من حيث هو مفضل لا من حيث هو فاعل .

ومن ذلك تأخيره الفعل فى الجملة الفعلية على كل العناصر واختياره لقطع البيت كما فى البيتين التاليين، وقد قلب فيهما ترتيب العناصر قلباً تاماً :

ـ فَمَازلتَ جَارَ البِرّ، والسَّيّدَ الذى   إلى فضْلِه من عَدْلهِ الجارُ يهَربُ([1])

وَهْـــوَ الصناعُ يَصُوغ كُلّ دَقيقَة   وأدَقَ

منـــــك بَنَانُه لَمْ تَصْنَعَ ([2])

وقطع الشاعر بالفعل كذلك قولـه :

فوْقَ الأسِرَّةِ وَالمنَا   برقطّ لَمْ تَتَرَحَّلِ ([3])

وقد تكلّف فى سبيل ذلك تقديم المؤكّد (قطّ) على المؤكَّد .

وقد يكون تغيير ترتيب من مقتضيات الوزن ، قصد الشاعر إخضاع شقّى التركيب له ، كما فى تقديم الصفة على الموصوف فى المثالين التاليين :

ويفلُّ مِنْ هُوجِ الرّياحِ عَزَائِمـــاً   ويَدُكُّ من مَوْجِ البحَارِ جبَالاً ([4])

للصَّالحـــات عَقَائـــل   الْوَادى هَوَى فِى الصَّالحَاتِ ([5])

([1]) السابق نفسه ج ١ ص ٤٢ .

([2]) الشوقيات : أحمد شوقى ج ٢ ص ٦٠ .

([3]) السابق نفسه ج١ ص ١٧٦ .

([4]) السابقة نفسه ج ١ ص ١٨٥ .

([5]) السابق نفسه ج ١ ص ١٠٢ .

ففى الأول قدم " هوج " على " الرياح " ليجعل منزلتها فى الصدر هى منزلة " موج " فى العجز فتستقيم له بذلك المناسبة بين تقطيع المصراعين، وفى الثانى قدم " الصالحات " على " العقائل " ليكون لفظها مطلعاً كما كان مفطعاً فيستحكم له التوازن بهذا التصدير .

وقد حصل الشاعر على التوازن فى البيت فى حالات أخرى باستعمال تركيبين متماثلين فى النوع والوظيفة ـ لكنهما يختلفان فى البنية، فعناصر الأول على ترتيب أصلى وعناصر الثانى على عكسه، ومن ذلك :

يَرْميكِ بالأَمَمِ الزَّمَانُ وَتَارَةً ... بِالفَرْدِ وَاستِبْدَادِهِ يَرْميكِ [١]

فإذا شِـاءَ فَالرِّقَابُ فِدَاهُ ... وَيَسِيرٌ إِذَا أَرَادَ الدِّمَـاءَ [٢]

فتقديم الجار والمجرور على كامل عناصر الجملة الفعلية فى عجز البيت الأول مكّنه من الاحتفاظ باللفظ (يرميك) نفسه فى المطلع والمقطع وإبرازه بترديده، وتخصيص حشو البيت للعناصر الثانوية . ومكنه تقديم جملة جواب الشرط وذيله للشرط وقد عبر عنه بإمكانيتين مختلفتين، وحشوه للجوابين ، وقد قوّى هذا التوازن اللهجة الملحمية فى البيت ، وإن لم يتجرد تركيب العجز من تعقد نتيجة تكلف التوازن .

وقد ينزع الشاعر إلى التغيير فى ترتيب العناصر بداعى تجنب الثقل وتخفيف الوقع . والثقل فى الكلام يكون إذا طالت بعض عناصرة وقصرت بعض عناصره الأخرى معاً .

---

(١) الشوقيات، أحمد شوقى ج ١ ص ١٦٣ .

(٢) السابق نفسه ج ١ ص ١٧ .

فلتجنّب الثقل ولجعل العنصر القصير يحتفظ بكلّ قوته الدلاليــــة غـيّر فــى قوله :

من فَلّ جيسٍ، وَمن أنقاضِ مملكَةٍ وَمن بقيّــة قَوم جئتَ بِالعجبِ (١)

صَدْرُ البيــانِ له إذا التفت اللُّقى وَتقدم البلغاءُ البلغَاءُ والفُصَحاءُ (٢)

فقد سلم سياق الجارات والمجرورات الكثيرة المتعاطفـــة فــى البيــت الأول فى غير منزلتها الأصلية من الفتور الذى كان عرضة إليــــه وذلــك بفضــل الفعل الذى جاء يقطع سلسلة التعداد التــى مــا كــانت لتنقطــع، وقــد احتفظ الفعل فى الوقت نفسه بمنزلته القوية فى الجملـــة . وكذلــك شــأن جواب الشرط فى البيت الثانى فإنه بتقدمـــه أغنــى مــن الانتظــار الممــلّ وفى الوقت نفسه احتفظ بقيمته الكاملة فــى الــتركيب (٣) .

فالصورة الشعرية لا ارتباط لها بــالوزن ولا تتحــدد بــه ، وإنمــا تتحــدد بماهية الشعر نفسه من حيث هو مستوى من التعبــير مختلــف عمــا عليــة سائر الكلام . فللشعر تركيبات لغوية تختــص بــه . وهــذه هــى محــل الضرورة .

والحق أن هذا هو تعريف النحويين الذين أحـــاطوا بالمســألة مــن أكــثر جوانبها . قال أبو حيان : " يعنون بـــالضرورة أن ذلــك مــن تراكيبهــم الواقعة فى الشعر المختصة بــه ولا يقــع فــى كلامهــم النــثرى .وإنمــا يستعملون ذلك فى الشعر خاصة دون الكــــلام .

---

(١) الشرقيات، أحمد شوقى ج ١ ص ٥٩ .

(٢) السابق نفسه ج ١ ص ٣٤ .

(٣) خصائص الأسلوب فى الشوقيات محمد الهادى الطرابلسى ص ٢٨٦ .

ولا يعنى النحويون بالضرورة أنه لا مندوحة عن النطق بهذا اللفظ . وإلا كان لا توجد ضرورة؛ لأنه ما من لفظ إلا ويمكن الشاعر أن بغيره " (١) وقد نبه ابن عصفور على هذا المعنى أيضاً في مقدمة كتابة في الضرائر، فقال : " أجازت العرب في الشعر ما لا يجوز في الكلام، اضطروا إلى ذلك أو لم يضطروا إليه، لأنه موضع ألفت فيه الضرائر دليل ذلك قوله :

كم بجود مقرفٍ نال العلى وكريم بخله قد وَضَعه

فى رواية من خفض مقرفاً . ألا ترى أنه فصل بين كم وما أضيفت إليه بالمجرور والفصل بينهما من قبيل ما يختص بجواره الشعر، مع إنه لم يضطر إلى ذلك ، إذ يزول عن الفصل بيهما برفع مقرف أو نصبه"(٢)

وقد انتهى القول فى الضرورة الشعرية فى الدراسات العربية، وهى مظهر من مظاهر الخروج على النحو ، إلى أنها أثر من آثار عجز الشاعر وقصور لغته وافتقاره إلى القدرة على الأخذ بناصية اللغة . وقد جاء هذا المعنى من الربط بين الضرورة الشعرية والميزان الشعرى.

وسبب ذلك أمران : أحدهما : يتعلق بباب الجدل فى ماهية الشعر، والثانى نهض مع إطلاق مصطلح الضرورة نفسه على ظاهرة الخروج فى الشعر عما هو مألوف فى الاستعمال . فقد تحددت ماهية الشعر فى الدراسات العربية بالوزن والقافية .ولما كانت الضرورة تتعلق بالتركيبات اللغوية التى تقع فى الشعر ولا تقع فى النثر ، فإن هذا قد

---

(١) الأشباه والنظائر السيوطى ١/٢٢٤ .

(٢) الضائر لابن عصفور الإشبيلى ص ١٣ تحقيق السيد إبراهيم محمد ، دار الأندلس ، ط٢، ١٩٨٢م .

أدى إلى وقوع هذه الدراسات في الربط بين الوزن والضرورة. وأفضى ذلك إلى جعل العلاقة بينهما علاقة علية، كالعلاقة بين السبب والنتيجة ([1]) والشاعر بما وهبه من حساسية مفرطة هو الذى يناط به هذا الدور، وفى " وسعه أن يحدث تأثيرات غير منتظرة بكلمات يطنها البعيد عن هذا الفن غير جديرة بمثل هذا الاستعمال " ([2]) . غير أنه يراها أدل على ما يريد من غيرها .

ليس معنى كل ما تقدم أن اللغة الانفعالية ـــ ولغة الشعر ممثلة لها ـــ تنفصل انفصالاً تاماً عن غيرها . فالواقع " أن اللغة النحوية المنظمة تنظيماً منطقياً لا تستقل عن اللغة الانفعالية، فبين اللغتين تأثير متبادل"([3]) . ولما كان ترتيب الكلمات فى كل اللغات ـــ كما يقول فندريس ـــ يتجه نحو الاستقرار إما بأن يفرض النحو عليها ترتيباً لا يتغير، وإما بأن تكون العادة قد جرت باتخاذ ترتيب بعينه في جميع الجمل التى من نوع واحد، فإن هذا لا يمنع " من أن يكون للانفعالية وسائل عدة للظهور فى تكوين الجملة . فتارة نرانا نرصف قبل الجملة كلمة أو قسم من جملة مع استئناف بعد ذلك بواسطة عنصر صرفي، أداة كانت أو ضميراً . وتارة ندفع به إلى نهاية الجملة منعزلاً عن السياق الإعلان عنه مقدماً فى بنية الجملة . وأخيراً قد يكون ذلك بفصم ارتباط الجملة بغتة، وجعل نصفها التالى يسير على خطة جديدة

([1]) الضرورة الشعرية ، دراسة أسلوبية السيد إبراهيم محمد ص ٨ .

([2]) اللغة فندريس ص٢٣٧ ترجمة عبد الحميد الدواخلى ود. محمد القصاص الأنجلو المصرية.

([3]) السابق نفسه ص ١٩٦ .

لاصلة بينها وبين النصف الأول منها " ([1]) ولعل هذا يفسر لنا ظاهرة التقديم والتأخير التي جعل النحاة بعضها " ضرورة " كقول الشاعر :

لها مقلتا أدماء طل خميلة — من الوحن ما تنفك ترعى عرارها

وترتيبه النحوى " لها مقلتا أدماء من الوحن ما تنفك ترعى خميلة طل عرارها " ([2]) .

والتقديم والتأخير الذى لم ينظر له النحاة على أنه اقتضاء شعرى؛ فعقدوا له باباً فى النحو سموه باب "التنازع"، وغير ذلك مما تقتضيه الانفعالية أو الإفصاحية، وهى الإفصاح عن ذات الفرد([3])

والترتيب وفق اللغة الانفعالية هو نوع من أنواع الرخص التى منحت الشعراء الحق فى مخالفة القواعد التى اطردت فى أساليب اللغة وفى ضبط مفرداتها، وأباحت لهم الخروج عن بعض هذه القواعد فى حدود أقرها أهل العلم . وقد استفسر ابن جنى عما يجوز لنا من الضرورات التى وردت فى أشعار المتقدمين ، فقال فى الخصائص :

(سألت أبا على : هل يجوز لنا فى الشعر من الضرورةما جاز للعرب أولاً ؟ فقال : كما جاز أن نقيس منثورنا على منثورهم فكذلك يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعرهم، فما أجازته الضرورة لهم أجازته لنا، وما حظرته عليهم حظرته علينا وإذا كان كذلك فما كان من أحسن ضروراتهم يكون من أحسن ضروراتنا وما كان من أقبحها عندهم

([1]) اللغة لفندريس : ١٩٦ .

([2]) شرح الجمل ، لابن عصفور ورقة : ١٤٠ نقله د. محمد حماسة عبد اللطيف " لغة الشعر دراسة فى الضرورة الشعرية " ص ٣٧٦ . دار الشروق، ط ١ ، ١٩٩٦م .

([3]) لغة الشعراء دراسة فى الضرورة الشعرية د. محمد حماسة عبد اللطيف ص ٣٧٦ .

يكون من أقبحها عندنا وما بين ذلك يكون بين ذلك) (١) والضرورة الشعرية، في أوجز تعريف : ما وقع في الشعر مما لم يقع مثله في النثر، سواء أكان للشاعر عنه مندوحة أم لا ، لأن ما يخطر على بال الناظر في الضرورة بعد الشاعر ليس بلازم أن يخطر على بال الشاعر عند الإنشاد .

ومع ذلك فقد يكون للمعنى عبارتان أو أكثر، واحدة يلزم فيها ضرورة إلا أنها مطابقة لمقتضى الحال، ولا شك أنهم في هذه الحال يرجعون إلى الضرورة، لأن اعتناءهم بالمعانى أشدُّ من اعتنائهم بالألفاظ، وإذا ظهر لنا في موضع أن ما لا ضرورة فيه يصلح هنالك، فمن أين يعلَم أنه مطابق لمقتضى الحال ؟ (٢) .

قال ابن فارس :

" والشعراء أمراء الكلام، يقصرون الممدود، ولا يمدون المقصور، ويقدمون ويؤخرون ويومئون ويشيدون ويختلسون ويعبرون ويستعيرون، فأما لَحْن في إعراب أو إزالة كلمةٍ عن نهجٍ صوابٍ فليس لهم ذلك ...وما جعل الله الشعراء معصومين يُوَقَّونَ الخطأَ والغلط، فما صح من شعرهم فمقبول، وما أبته العربيةُ وأصولها فمردود) (٣) .

---

(١) الخصائص لابن جنى ج ١ : ٣٢٣ ــ ٣٢٤ .

(٢) في علمي العروض والقافية د. أمين على السيد ص ٢٤٧ دار المعارف، ط٤، ١٩٩٠م.

(٣) الصاحبي : ابن فارس : ٢٣١ .

والفرق الأساسي بين اللغة الانفعالية (أو الإفصاحية) واللغة التعاملية أو المنطقية — على حد تعبير فندريس — ينحصر في تكوين الجملة([1]) . ففي اللغة الانفعالية يقتصر الاهتمام على إبراز رءوس الفكرة . " فهي وحدها التي تطفو وتسود الجملة، أما الروابط المنطقية التي تربط الكلمات بعضها ببعض، فإما ألا يدل عليها إلا دلالة جزئية بالاستعانة بالتنغيم والإشارة إذا اقتضى الحال، وإما ألا يدل عليها مطلقاً ،ويترك للذهن عناء استنتاجها . هذه اللغة المتكلمة تقترب من اللغة التلقائية.

ويطلق هذا الاسم على اللغة التي تنفجر تلقائياً من النفس تحت تأثير انفعال شديد . ففي هذه الحالة يضع المتكلم الألفاظ الهامة في القمة ، لأنه لايتيسر له لا الوقت ولا الفراغ اللذان يجعلانه يطابق فكرته على تلك القواعد الصارمة، قواعد اللغة المتروية المنظمة .

وعلى هذا النحو تتعارض اللغة الفجائية مع اللغة النحوية " ([2]) .

ولعل هذا يفسر لنا مثلاً — سقوط أدوات العطف وغيرها من وسائل الربط، كحذف الفاء من جواب الشرط، ومن جواب أما وغير ذلك مما عده النحاة ضرورة . وذلك أن الشاعر — كما تنبه إلى ذلك ابن جني — " لأنه بعلم غرضه وسفور مراده لم يرتكب صعبا، ولا جشم إلا أمما، وافق بذلك قابلاً له ، أوصادف غير آنس به ، إلا أنه هو قد استرسل واثقاً، وبنى الأمر على أن ليس ملتبساً " ([3]) ووضوح المعنى في رؤية الشاعر الخاصة لا يجعله مع انفعاله بمعناه يحفل بوضع

([1]) اللغة ، فندريس : ١٩١ .

([2]) اللغة، فندريس : ١٩٤، ١٩٥ .

([3]) الخصائص لابن جني : ٢/٣٩٢

الكلمات ولا الروابط المنطقية المنظمة وهذا ما جعل الدكتور أنيس يقرر " أن الشاعر يفر من كل ما هو مألوف معهود محلقاً في سماء الخيال، لا يكاد يشعر بالألفاظ كما يشعر بالمعاني. فإذا سيطرت عليه الصور سيطرة تامة فقد يسوق لنا مثل هذا النظام الغريب " ([1]) وعلى ذلك " فاللغة الانفعالية تنفذ في اللغة النحوية وتسطو عليها، وتفككها، لذلك يمكن أن يفسر عدم استقرار النحو بفعل الانفعالية إلى حد كبير " ([2])

إن البنية النحوية للأثر تكشف عن إتقان متميز ([3])، ولا يتخلى الشعر تماماً عن قوانين اللغة عند مخالفته لقواعدها التركيبية، وإنما يقوم بتغييبها داخل قوانين خاصة .

ويتحدد مجال الدراسة النحوية في إطار (الجملة) من حيث مكوناتها الأساسية، ملحقاتها ، العلاقات والروابط والعلامات المتحكمة في بنائها، أي يسعى النحو إلى وصف البنية العميقة للجملة، والتي من شأنها أن تساهم في إنتاج العديد من الجمل (البنى السطحية) بواسطة عدد من التحويلات (الإجبارية والاختيارية)، و " ... التحليل النحوي الحقيقي للجملة هو ذلك التحليل الذي يكشف

---

[1]) من أسرار اللغة : د. إبراهيم أنيس : ص ٣٣٠ .

([2]) اللغة فندريس : ٢٠٢ .

([3]) قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ص ٧٣ .

بصورة مقنعة عن مكونات Constituents كل جملة في أعمق مستوى من مستويات التحليل النحوى ... " (1) .

ولا تعد الدراسة النحوية دراسة شكلية بحتة تعنى بالبنية المجردة للجملة، بل هى — فى حقيقتها دراسة لإمكانات التوافق والدمج بين الأدلة أو العناصر المؤلفة للجملة، وذلك وفق السمات المكونة لكل عنصر ، والتى تحدد الدور الوظيفى له داخل الجملة، معنى هذا أن التركيب النحوى يظل بحاجة إلى مساندة من التوافق الدلالى بين مكوناته، كما أن دلالة الجملة تصبح ناتجاً للتركيب النحوى، ومن هنا كان القول بأن دلالة الكلمة عبارة عن مجموع استعمالاتها ومواقعها التى يمكن أن ترد فيها داخل الجملة، وفى هذا يقول الفاسى الفهرى: " ... إن تأويل الجملة الدلالى يتوقف فقط ... على وحداتها المعجمية، وعلى الوظائف والعلاقات النحوية الممثلة فى البنى التحتية التى تظهر فيها " (2) كما يقول تشومسكى " ... إن العلاقات النحوية العميقة هى صاحبة الشأن فى بيان المعنى الصحيح للجملة " (3) ، وعندما تتعرض العلاقات النحوية فى الجملة للاهتزاز بدرجة ما تضيع الدلالة، ويصعب إدراك مضمون الجملة، ولا شك أن هذا الارتباط بين التركيب النحوى فى الشعر والدلالة — إضافة إلى ارتباطه بعناصر أخرى (كالوزن والقافية) — هو الذى يثرى الدراسة

---

(1) جون ليونز، نظرية تشومسكى اللغوية ترجمة د. حلمى خليل ص ١٦٩، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط١، ١٩٨٥م .

(2) اللسانيات واللغة العربية : عبد القادر الفاسى الفهرى ص ٦٩ منشورات عويدات، بيروت — باريس ، ط ١، ١٩٨٦ م .

(3) جون ليونز، نظرية تشكومسكى اللغوية، ص ١٦٥ .

النحوية للشعر، ويخرج بهـــا عـــن جفـــاف البحـــث اللغـــوى إلى ثـــراء الدراسة الفنية([1]).

ويظهر فكر سيبويه فى باب الضرورة الشعرية على نحـــو مـــا يظهـــر فـــى سائر أبواب النحو . فعقله يتوجه فى هذا الباب عمـــا يتوجـــه عنـــه فيمـــا يعالجه من غير ذلك من مشـــكلات .

وقد دل سيبويه على فلسفته فى الضرورة الشعرية فيما أنهـــى بـــه البـــاب الذى أفرده لهذه المسألة وسماه بباب ما يحتمل الشعر، قـــال بعـــد أن ذكـــر جملاً مما يجوز فى الشعر ولا يجوز فى الكلام : " ليـــس شـــىء يضطـــرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهـــاً " ([2])

وقد حرص سيبوية على ظهور هذا المعنى من خلال مـــا أورده مـــن أمثلـــة الضرورة فى هذا الباب فقد ساق هذه الأمثلـــة بحيـــث يســـاوقها جميعـــاً هذا المعنى . قال : " اعلم أنه يجوز فى الشعر مـــا لا يجـــوز فـــى الكـــلام من صرف مالا ينصرف ، يشبهونه بمـــا ينصـــرف مـــن الأسمـــاء ، لأنهـــا أسماء كما أنها أسماء، وحذف ما لا يحذف، يشـــبهونه بمـــا قـــد حـــذف واستعمل محذوفاً، كما قال العجـــاج :

قواطناً مكة من ورق الحمى

يريد الحمام، وكما قال خُفاف بن نُدْبـــةَ الســـلمى :

كنـــــــواح ريش حمامة نجديةٍ ومسحت باللثتين عصف الأثمد

([1]) مستويات البناء الشعرى عند محمد إبراهيم أبى سنة، دراسة فى بلاغة النص، شكرى الطوانسى ص ١٩٢ .

([2]) الكتاب سيبوية : ١٣/١ .

" وربما مدوا مثل مساجد ومنابر، فيقولون مساجيد ومنابير، شبهوه بما جمع على غير واحدة، في الكلام، كما قال الفرزدق :

تنفي يداها الحصى في كل هاجرةٍ نفيَ الدنانير تَنقادُ الصياريف

" وقد يبلغون بالمعتل الأصل، فيقولون رادِد في رادّ، وضنِنوا في ضنّوا، ومررتم بجواريِ قبل ، قال قَعنَب بن أم صاحب :

مهلاً أعاذلَ قد جربت من خُلقي أني أجود لأقوام وإن ضَنِنوا

" ومن العرب من يقل الكلمة إذا وقف عليها ، ولا يثقلها في الوصل، فإذا كان في الشعر فهم يجرونه في الوصل على حاله في الوقف "

.... قال رؤبة :

ضخم يحب الخلقَ الأضْخَمّا

" وجعلوا ما لا يجرى في الكلام إلا ظروفاً بمنزلة غيره من الأسماء، وذلك قول المرار بن سلامة العجلي :

ولا ينطق الفحشاء من كل منهم إذا جلسوا منّا ولا من سوائنا

وقال الأعشى :

وما قَصَدت من أهْلِها لسوائكا

وقال خطام المجاشعي :

وصَاليات حكما يُؤثفين

فعلوا ذلك لأن معنى سواء معنى غير ومعنى الكاف معنى مثل "(١) .

---

(١) الكتاب : سيبوية ١/٨–١٣ .

ومن هذا يظهر أن المعنى الذى تتوجه عليه الضرورة الشعرية عند سيبويه إنها بلوغ مستوى من التعبير مبلغ مستوى آخر . وفى ذلك قال بعض النحويين :

" علة الضرائر التشبيه لشيء بشيء أو الرد إلى الأصل " ([1])

وقد تناول سيبويه مسائل متفرقة مما يجوز فى الشعر فى أثناء كتابه، ولم يقتصر على الباب الذى أفرده لذلك . وأكثر ما تناوله من هذه المسائل يظهر معه أيضاً المعنى الذى حرص عليه فى توجيه الضرورات([2]) فالشاعر ، عنده ، لا يخرج عما عليه الاستعمال اللغوى للألفاظ والعبارات إلا ليبلغ بالتعبير مستوى آخر من مستويات الاستعمال الواقعة فى اللغة . أى أن الشاعر يظل محدوداً بدائرة اللغة لا يتجاوزها.

أما إذا لم يبلغ بالتعبير مستوى له وجود حاصل فى اللغة، فهذا من قبيل الخطأ الذى لا يجوز في الشعر أو فى الكلام . قال : " لو اضطر شاعر فأضاف الكاف إلى نفسه ، قال : ما أنت كِى . وكَىْ خطأ، من قِبَل أنه ليس فى العربية حرف يفتح قبل ياء الإضافة " ([3]) .

وتتوجه كثير من المشكلات النحوية عند سيبوية على نحو ما تتوجه الضرورة الشعرية . وهى على العموم المشكلات التى يظهر فيها الخروج على القياس أو المستوى المطرد من الاستعمال ولا يختص بها

([1]) الأشباه والنظائر للسيوطى، ٢٢٥/١ .

([2]) الكتاب، سيبويه ج ١ ص ٤٧٨ظ، ٤٣٤، ١٦٤ .

[3]) الكتاب سيبويه : ٣٩٢/١ .

الشعر ([1]) . وكلمة " القصيدة " ليست خالية من الغموض فقد أصبح الآن شائعاً أن يقال : " قصيدة النثر " وهو تعبير ينزع في الحقيقة عن كلمة القصيدة ذلك التحديد الواضح الذى كانت تتمتع به حين كانت متميزة بأنها الشكل المنظوم وبما أن النظم كان شكلاً من أشكال اللغة، تقليدياً، ومقنناً بدقة ، فإن القصيدة كان لها لون من الوجود " القانون " غير قابل للمعارضة، فقد كان يعد (قصيدة) ما وافق قواعد النظم، و "نثراً " ما لم يوافق هذه القواعد([2])؛ لذلك نجد علم اللغة الحديث Modern Linguistics لا يتعامل مع الكلام الذى لا معنى له، ولعله من المفيد أن نذكر هذا المثال المتداول وهو قولهم ([3]): Colowrness green iodeas sleep furiously وترجمته بالعربية : الأفكار الخضراء عديمة اللون تنام نوماً غاضباً .

فهذا مثال من النثر تتحقق فيه القواعد كافة لكنه لا يدل على معنى ، لذلك فإنه يخرج عن نطاق الدرس اللغوى، ولذلك أيضاً حكم سيبويه فى كتابه على تراكيب من نحو :

* حملتُ الجبل

* شربتُ ماء البحر

بأنها " مستقيم كذب " ([4])

([1]) الضرورة الشعرية ، دراسة اسلوبية السيد إبراهيم محمد ص ١٣ .

([2]) بناء لغة الشعر جون كوين ترجمة د. أحمد درويش ص ١٨ .

([3]) Chomsky : Syntactic structures, p.15 .

([4]) الكتاب سيبوية :: ٢٦١١ .

ينبغى لمحلل الشعر أن يكون خبيراً بقواعد اللغة العربية من صرف، ونحو، ومعان، وبيان، وبديع، ولغة، واشتقاق، وتاريخ، وعروض، وقواف، وإنشاء إلخ ـــ لأن النظم أربعة أنواع :

نظم خال من العيب والضرورة، ونظم فيه عيب فيضرب به عُرض الحائط، ونظم فيه ضرورة قبيحة وهذا مبتذل، ونظم فيه ضرورة مقبولة يجوز للشاعر ارتكابها بدون مؤاخذة عليه (١)

وأدوات الشعر اهتم بها كثيرون، وعلى رأسهم ابن طباطبا فقال عنها: " وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مرامه وتكلف نظمه، فمن نقصت عليه أداة من أدواته لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبان الخلل فيما ينظمة، ولحقته العيوب من كل جهة فمنها : التوسع فى علم اللغة، والبراعة فى فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والتصرف فى معانيه فى كل فن قالته العرب فيه وسلوك مناهجها فى صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها، والسنن المستعملة منها، وتعريضها وتصريحها، وإطنابها وتقصيرها، وإطالتها وتقصيرها، وإطالتها وإيجازها، ولطفها وخلابتها، وعذوبة ألفاظها، وجزالة معانيها، وحسن مباديها، وحلاوة مقاطعها، وإيفاء كل معنى حظه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز فى أحسن زى وأبهى صورة، واجتناب ما يشينه من سفساف الكلام وسخيف اللفظ، والمعانى المستبردة، والتشبيهات الكاذبة والإشارات المجهولة، والأوصاف البعيدة، والعبارات الغثة، حتى لا يكون ملفقاً مرقوعاً، بل

---

(١) ميزان الذهب فى صناعة شعر العرب السيد أحمد الهاشمى ص ٢٥ المكتبة التجارية بمصر د. ت .

يكون كالسبيكة المفرغة، والوشـى المنمنـم، والعقـد المنظـم، والريـاض الزاهرة، فتسابق معانيه ألفاظه فيلتذ الفهم بحسن معانيـه كـالتذاذ السـمع بمونق لفظه، وتكون قوافيه كـالقوالب لمعانيـة، وتكـون قواعـد للبنـاء يتركب عليها، ويعلو فوقها ويكون ما قبلهـا مسـبوقاً إليهـا ولا تكـون مسبوقة إليه فتقلق فى مواضعها، ولا توافـق مـا يتصـل بهـا، وتكـون الألفاظ منقادة لما تراد له ، غير مسـتكرهه ولا متعبـة، مختصـرة الطـرق، لطيفة المولج، سهلة المخارج . وجماع هذه الأدوات كمـال العقـل الـذى به تتميز الأضداد ولـزوم العـدل، وإيثـار الحسـن، واجتنـاب القبيـح، ووضع الأشياء مواضعهـا " (١)

وقد أشار حازم القرطاجنى إلى أنّ هناك ثلاثـة أشـياء تـؤدى إلى تـأنىّ النظم على أكمل وجـه وهـى : المهيئـات والأدوات والبواعـث فمـن المهيئات الترعرع بين الفصحاء الألسـنة المستعملين للأناشـيد المقيمـين للأوزان .

وكانت الأدوات تنقسم إلى العلوم المتعلقـة بالألفـاظ والعلـوم المتعلقـة بالمعانى . وتكتمل صورة نظام اللغـة بدراسـة أسـاليب أقسـام الكـلام كيف تكون قبل أن تجرى مظاهرها فى الكـلام وكيـف أصبـح عندمـا تجرى فى الكلام الشعرى على وجه الخصوص، وكيـف تكتسـب طابعـاً شخصياً فى كلام الفرد المعينّ، فإذا قضيّة إنشاء الشعر قضيّـة هـدم فبنـاء معاً، وإذا الهدم فيها يخرج المتكلم إلى الخرق ما لم يعقبـه البنـاء الخـلاق،

---

(١) عيار الشعر : لابن طباطبا العلوى ص ٦ ــ ٧ . تحقيق د. طه الحاجرى، د. محمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية الكبرى ١٩٥٦م القاهرة .

والبناء لا يعدو فيها العمل العادى ما لم يسبقه الهدم الجزئى المؤهل للعمل الخلاق .

فالشاعر العربى لم يهدم فى الغالب إلا ليبنى تفاعل مع اللغة فبنى شكراً . لكنّ تفاعله مع اللغة كان عادة من باب ما تجيزه اللغة من تصرف، وبناءه الشعر كان من الباب الذى لايهدّد كيان اللغة .

فكانت شعريّة شعره فى هذا الأسلوب الطريف فى التعامل مع اللغة .

فقد حصل تفاعل بين ما تريد اللغة من الشاعر وما يريد الشعر منه وبين ما يريد هو منهما معاً، فتولّد له من هذا التفاعل أسلوب خاصّ مميّز . ويتضح أن سّر العملية كلها إنما هو كائن فى تحّرر الشاعر من ربقة القيد الواحد وفى احترامه مختلف القيود جميعاً .

فلقد كان الشاعر العربى محترماً نظام اللغة بالقدر الذى سمح له باحترام قيد ما يريد منها فى الوقت نفسه . وحافظ على اتزانه فى شعره بأن حرص على الأ يستسلم لأى قيد من القيدين الاثنين فيما يمثل هوة بين أحدهما والآخر .

هكذا هو لم يستسلم إلى قيود اللغة فى كل جزئياتها فاتقى بذلك مظاهر التحجر فيها، ولم يستسلم فى الوقت نفسه إلى شطحات النفس فى كل مشاعرها الغيّاضه ([1])

وما حدث فى دراسة اللغة حدث فى دراسة الشعر العربى . ابتداءً من دراسة " محمد بن سلام اللحمحى " " طبقات فحول

([1]) خصائص الأسلوب فى الشوقيات ، محمد الهادى الطرابلسى : ٥١٣ .

الشعراء " ومن تلاه . إذ حـــاول النقـــاد والبلاغيـــون بمجاراة اللغويـــين والنحويـــين والقـــراء والعروضيـــين، فوضعـــوا لمؤلفـــاتهم عنـــاوين كعيارالشعر، وقواعد الشعر،واهتموا بصنـــاعتىالنثر والشـــعر، إلى جـــواز اهتمامهم بنظريات الإعجاز القرآنى، وتـــأويل مشـــكل القـــرآن، وصـــولاً إلى دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة فى القـــرآن الكريـــم والأدب العربـــى، لبيان منهاج للأدباء والبلغاء بعامـــة .

فهناك نوع من مصطلحات الخليل العروضيـــة هـــو ذلـــك القســـم الذى تأثر فيه بالجانب اللغوى فجاءت كلها تحمل معـــانى فـــى اللغـــة أو مشتقة من معانٍ لغوية وهو الجزء الغالب فى مصطلحـــات الخليـــل إذ إنـــه لجأ إلى اللغة يستفتيها فى إطلاق الأسماء على مـــا اكتشـــفه مـــن أجـــزاء دقيقة للتفاعيل أو زحافات وعلل تعترضهـــا أو بحـــور شـــعرية إلى آخـــر تلك المصطلحات التى تخص علم العروض . ويلاحـــظ فـــى هـــذا النـــوع أن المعنى اللغوى يكون دائماً ذا صلـــة بـــالمعنى الاصطلاحـــى وذا علاقـــة توحى وتدل على وجهة التسمية ومضمونها ومناســـبتها وإذا تتبعنـــا هـــذه المصطلحات العروضية من تشعيث وخزم وخرم بأنواعـــه مـــن ثلـــم وتـــرم وشتر وخرب وعضب وعقص وقصم وحجـــم نجدهـــا كلهـــا تتناســـب معانيها الاصطلاحية مع معانيها اللغوية، وحتى ألقـــاب الأبيـــات وأسمـــاء البحور .[1]

وكان العصر الأموى عصر العربية الأعرابية، لـــذا كـــان الاهتمـــام بالضبط اللغوى، وجمع النصوص والشواهد وتحديد عمـــود الشـــعر وكـــان العصر العباسى، عصر العربيّة الفصحى (والعربية المولدة) بكـــل مـــا تحمـــل

---

(١) المدارس العروضية فى الشعر العربى ، عبد الرؤوف بابكر السيد : ص ١٢٧ .

الثانية من اختلافات فى المعجم، والتركيب، (اللحـــن) أو الخـروج علـى سنن العرب . مما جعل العصر العباسى عصر وضع المعايـير الضابطـة للغـة العرب وأدبهم.

وهى العلوم التى اعتمدت عليهـا العربيـة حتـى بـروغ العصـر الحديث .([1])

وعلى هذا المنهـج وجـه الدكتـور شـكرى عيـاد نقـده إلى العروضيين فى " موسيقى الشعر العربـى " حيـث قـال " إن العروضيـين القدماء أقاموا بناءً فكرياً بعيداً عن الزمان والمكان، فـلا هـو يمثـل أوزان العرب القدماء التى زادوا فيها ولا هو يمثل أوزان المحدثـين التـى أنكروهـا وأهملوها، منذ استهجنوا خروج أبى العتاهيـة علـى الأوزان المعروفـة إلى أن أخرجوا الموشحات من أشعار العـرب ([2]) وقـد صنـع د . شـكرى عياد ذلك لأنه وجد أن صنع العروضيين يتفـق مـع منـاهجهم اللغويـة العامة فهم ربما قبلوا الشاهد الواحد وجعلوه قـاعدة إذا وجـدوه " أقيـس " أى اكثر إنسجاماً مع البناء النظرى الذى أقـاموه وربمـا رفضـوا أكـثر من شاهد واحد أو تأولوه أو عدّوه شاذاً إذا لم يتفـق مـع ذلـك البنـاء النظرى، كان هذا شأنهم فى النحو واللغة فـلا عجـب إذا اتبعـوه فـى العروض أيضاً فأسقطوا أوزاناً وأثبتوا أوزاناً أخـرى تمحلـوا لهـا الشـاهد أو اصطنعوه لأنها تتفق مع هذه القواعد . ثم يذهـب الدكتـور شـكرى عياد إلى أن قواعد العروض العربى يمكـن أن تلحـق بـالنحو، وتـدرس على أنها جزء متمم له، ولكن تعميـق البحـث فـى هـذه القواعـد لا

([1]) موسيقى الشعر العربى، قضايا ومشكلات د . مدحت الجيار ص ٥٦ .

([2]) موسيقى الشعر العربى ، د . شكرى عياد : ص ١٥ .

يكون بتفصيل القواعد نفسها فإن ذلك مدعـاة للتعقيد والعقم، وإنما يكون بوضع هذه القواعد فى سياق أكبر منها([1]). وعند المستشرقين أيضاً نجد فايل يصرح بأن فى العروض العربى خطأ أساسياً يرجع إلى طريقة الكتابة من حيث إهمالها للحركات، وقد حاول العروضيون العرب ـ كما يقول ـ التغلب على ذلك بفكرة الأسباب والأوتاد ولكن هذه الأسباب والأوتاد ليست هى عناصر الإقدام، وإنما عناصرها هى المقاطع الطويلة والقصيرة التى يمكن أن تمثل فى العربية بالحرف المتحرك " ل " والسبب الخفيف " قد " ([2]) وفات فايل أن نظام الزحافات والعلل لا يهمل شأن الحركات كما زعم مما يدل على أن علماء العربية يدركون ما يدركه هو بل ما لا يدركه هو وهو أن لكل مسألة منهج خاص لعلاجها وطريقة خاصة فى تحليلها ووحدات أساسية فى قياسها . وتقول دائرة المعارف الإسلامية " إن المادة التى أقام عليها علماء العروض علمهم تحتاج أيضاً إلى إعادة النظر . فالبناء النظرى للعروض الخليلى قد أدى إلى مخالفة الواقع فى نواح كثيرة . فالدوائر التى ابتكرها الخليل قد أدت إلى فروض نظرية عن الأوزان تخالف الواقع من حيث عدد التفاعيل فى أحد عشر بحراً من ستة عشر" ([3])

([1]) السابق نفسه ص ٢٧ .

([2]) مقالد عروض فى دائرة المعارف الإسلامية نقله د . شكرى عياد فى موسيقى الشعر العربى ص ١٣ .

([3]) السابق نفسه ص ١٤ .

لكن الأمر على عكس ما تراه دائرة المعارف ففـــى هـــذه الطريقـــة منهج عقلى عميق أعان الخليـــل علـــى تصنيفـــه الشـــعر العربـــى وأعـــان الدارسين من بعده على حسن التفكير وامتـــلاك أدوات للتحليـــل([1])

وواضح أن بعضهم يغلب فـــى تعريـــف علـــم العـــروض جـــانب صناعة النحو واللغة كما نلتمسه من مقارنتهم عند الصـــاحب بـــن عبـــاد، والبعض الآخر يغلب جانب صناعة الموسيقى، كما نجـــده عنـــد الطغرائـــى والمحدثين عامة، فالأستاذ كامل شاهين يقول إن علـــم العـــروض وضـــع " لضبط القوالب الموسيقية وحصرها وبيان ما يجوز أن يدخـــل أجـــزاء هـــذه القوالب من تحوير بزيادة أو نقص لايختل به النغم، وما يمتنـــع مـــن ذلـــك لأنه يخل به ويخدش أذن الشاعر المطبـــوع ([2])

أما صاحبا " لغتى العربية" فيعرفانـــه بقولهمـــا " إن العـــروض علـــم أوزان الشعر يعنى بمعرفه الإيقاع الموســـيقى والتقـــاطر الـــتركيبى فـــى البيـــت الشعرى ([3]) هذا ما اصطلح عليـــه .

فما الوزن الإمعيار يقاس بـــه الشـــعر ويعـــرف بـــه ســـالمه مـــن مكسوره، وهو أحد مقّومات الشعر وأعظـــم أركانـــه . ويتـــألّف الـــوزن من وجهة نظر القدماء من البحور الشعرية، فكـــلُّ بحـــر وزن شـــعرى ([4]) والوزن كما يراه المعاصرون هو النغمة الموســـيقية المتكـــررة وفـــق نظـــام معيّن، التى تجعل من الكلام شعراً. أو انسجام الوحـــدات الموســـيقية التـــى

([1]) انظر كتابنا : القيمة الحضاريةللعقلية العربية فى قوانين التوليد العروضى .

([2]) اللبان فى العروض والقافية ، كامل السيد شاهين : ج ١ ص ٧ ط ١٩٦٥ م .

([3]) لغتى العربية ، موسى سليمأن والفرد خورى : ج ٤ ص ٣٧٥ بيروت ١٩٦٤ م .

([4]) معجم النقد العربى التقديم ، د . احمد مطلوب : ج ٢ ص ٤٣٤ ـــ ٤٣٨ .

تتكون من توالى مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب معين . وقد اختُلف فى الأسس التى يقوم عليها الوزن فمنهم من رأى أنّ الأساس للوزن كمى quantitive ، ومنهم من قال : إن الأساس هو النبر Stress ، ومال بعضهم إلى أنه مقطعى Syllabic ورأى آخرون أنّ الشعر يقوم على النغمة Tone ([1])

والأساس الكمى للإيقاع أو الوزن يعتمد التساوى فى عدد المقاطع والطول والقصر، أى يعتمد التساوى فى الزمن، فعدد المقاطع مثلاً فى قوله " قِفَانَبْ " يساوى " بِسِقْطِلْ " وعددها وطولها فى قوله " ومَنْزِلِ " مساوٍ لطولها فى قوله " فَحَوْمَلِ "، وزمن النطق فى كل منهما متساوٍ ([2]) . بينما لا يوجد تعادل كمى كامل بين " مُسْتَسْلِم " و " مُسْتَلِمِ " غير أنّ الواقع الشعرى يقبل تساوى هاتين الوحدتين (ــ ب ــ) و (ــ ب ب ــ) . ومن هنا فإنّ الدكتور أباديب يقللّ من قيمة الأساس الكمىّ للشعر، ولا يعدّه صالحاً لدراسة الإيقاع([3])، وذلك على الرغم من التساوى فى عدد المقاطع بينهما، إذْ إنّ الأولى تتكون من : مقطع متوسّط + متوسّط + قصير + متوسّط والثانية تتكوّن من :

([1]) النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى ، د . على يونس : ص ١١ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة ١٩٨٥ .

([2]) موسيقى الشعر ، د . إبراهيم أنيس : ص ١٤٩ ، ط٥، د . ت .

([3]) فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ، د . كمال أبو ديب : ص ٢١٧ .

مقطع متوسّط + قصير + قصير + متوسّط ([1]) والإيقاع في هذا الأساس الكمّي لا يتحقّق بالعدد فقط أو التساوي وإنّما بترتيب المقاطع المكونة للوحدة الإيقاعية .

ويرى المستشرق جويار أنّ موسيقى الشعر العربي قائمة على النبر والكم معاً، والبيت في رأيه يتكون من مقادير متساوية، كلّ مقدار منها مكوّن من أربعة أجزاء متساوية يقع على الجزء الأول منها نبر رئيس وعلى الجزء الثالث نبر ثانوي، والجزءان الآخران غير منبورين ([2])

ويرى الرأي نفسه المستشرق فايل . أما الدكتور عز الدين إسماعيل والدكتور شكري عيّاد فيميلان إلى القول بأن الأساس للوزن العربي كمي، وذلك لعدم وجود قوانين ثابته للنبر في اللغة العربية، وفضلاً عن ذلك يرى . د . عوني عبد الرؤوف و د. أبو ديب أنّ النبرليس جوهرياً في اللغة العربية لأنه ليس عُنصراً فونيمياً، فتغييره لايؤثّر في معنى الكلمة ([3]) بالرغم من تأثير أبنية مفردات العربية في الأوزان أو لعل تركيبات الوزن القديمة قد شكلت تراكيب اللغة الموروثة المصوغة شعراً، وإقرار الدكتور كمال أبو ديب بأهمية ترتيب المقاطع — وهو يقصد المقاطع الوزنية — هو إقرار لترتيب وحدات الكلام العربي داخل البيت مشكلاً نسيجاً ألفه العرب القدماء سواء أكانوا من الشعراء أم من متعاطي في الشعر في الأوزان والبحور التي

([1]) السابق نفسه ص ٢٠٣ .

([2]) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي ، د . علي يونس : ص ١٤ .

([3]) السابق نفسه ص ٢٠ — ٢١ .

شاعت فى الجاهلية وصدر الإسلام قبـل أن تتطـور الأوزان بتطـور لغـة الإنشاء لأن مقاطع الكلام العربى تطابق التفعيلات فـى الشـعر .

وبناء القصيدة والتحامُ أجزائها كمـا جـاء فـى عمـود الشـعر التقليدى . قد حدث فيه تغير كبير بدءاً مـن القـرن الثـانى . إذ انتهـت ـ أو كادت القصائد المطولات التـى كـانت تحـوى أغراضـاً كثـيرة، وكان نجاح الشاعر القديم يتوقـف إلى حـد كبـير علـى براعتـه فـى الانتقال من غرض إلى غرض دون أن يحـس القـارىء أو السـامع بهـذه النقطة أو يفاجأ بها . ولكن أشعار المحدثين الجديدة كـانت فـى معظمهـا عبارة عن مقطعات قصيدة تحـوى كـل منهـا غرضـاً بعينـه يسـتغرق القطعة من أولها إلى آخرها ولهذا لم يعد البيت الشـعرى وحـدة منفصلـة ـ كما كان فى الشعر القديم ـ قائمـة بذاتهـا ولكنـه أصبـح جـزءاً لايتجزأ من القصيدة لايمكن رفعه منهـا دون أن يصيـب الخلـل معناهـا ومبناها معاً .

وهذا التطوير الذى طرأ إن هو إلا نماذج لمـا سـواها مـن تنويـع لحروف الروى فى الشعر وهو عمل يقـدم عليـه شـعراء بعضهـم مـن الفحول وبعضهم من سوى الفحول من مشـاهير شـعراء العربيـة مثـل امرىء القيس والشماخ والصلتان العبدى وكثير عزة والنصـر بـن سـلمة وأبى النحم العجلى ورؤبة بن العجاج وأبى العتاهية وابـن زيـدون . مـن أعراب وحضر وقدماء ومحدثين وشعراء ورجاز . وهـم لايفعلـون ذلـك عن توهم أو خطأ وإنما عن إدارة وتقدير سـابق ومـا نظـام المسـمطات المحكم إلا دليل جلى على ذلك كما أن ما ذكـره الأخفـش عـن أبيـات العجير السلوكى دليل على وعى الشاعر لما يقول وعلى أنـه نـوع رويـه

قاصداً وفى ذلك يقول الأخفش : (والذى أنشدها عربى فصيح لايحتشم من إنشاده كذا . ونهيناه غير مرة فلم يستنكر ما يجىء به)([1])

ومن الواضح أن الشعراء كانوا يقبلون ذلك ويأخذون به وعن هذا قال أبو هلال العسكرى (كان القوم لاينتقد عليهم فكانوا يسامحون أنفسهم فى الإساءة) ([2]) . ولكن النقاد المتأخرين هم الذين أرادوا أن يفصلوا فى الحكم على الشعر بين ما هو قديم وما هو مولد . فأطلق ابن رشيق أحكامه فى جواز ذلك للعرب وعدم جوازه للمتأخرين ([3]) ولكن ما جاء عن أبن جنى من آراء حول (الضرورة) يرد قول ابن رشيق . ومن ذلك قوله : (سألت أبا على رحمه الله عن هذا فقال : (كما جاز أن نقيس منثورنا على منثورهم فكذلك يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعرهم فما أجازته الضرورة لهم أجازته لنا وما حظرته عليهم حظرته علينا ([4]) وبعد أن يستعرض ابن جنى طرفاً من الضرائر فى الشعر يقول : (إذا جاز هذا للعرب من غير حصر ولا ضرورة قول كان استعمال الضرورة فى الشعر للمولدين أسهل وهم أعذر) ([5]) .

---

(١) كتاب القوافى ، الأخفش : ص ٤٧ تحقيق د . عزة حسن وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٠ م .

(٢) الصناعتين ، أبو هلال العسكرى كتاب : ص ١٧٠ تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية . القاهرة ١٩٥٢ م .

(٣) العمدة ، ابن رشيق القيروانى : ٢ / ٢٦٩ تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد . دار الجيل . بيروت ١٩٧٢ م . ط٤ .

(٤) الخصائص ، ابن جنى : ١ / ٣٢٣ ، تحقيق محمد على النجار دار الكتاب العربى . بيروت ١٩٥٢ م

(٥) السابق نفسه ج ١ / ٣٢٩ .

وهذا القول من ابن جنى يقودنا إلى أن نعد تنويع الروى ضرباً من ضروب الضرورة الشعرية يلجأ إليها الشاعر (آنساً بها واعتياداً لها وإعداداً لذلك عند وقت الحاجة إليها) ([1]) . وذلك لأن (الشعر موضع اضطرار وموقف اعتذار وكثيراً ما يحرف فيه الكلم عن أبنيته وتحال فيه المثل عن أوضاع صيغها لأجله) ([2])

والضرورة شيء غير العيب وغير الخطأ وهى تأتى لسبب فنى يقصده الشاعر ويميل إلى الأخذ به ونحن إذا أخرجنا الإكفاء من باب العيب إلى باب الضرورة نكون حفظنا له قيمته الفنية التى منحها إياه الشعراء بممارساتهم المتنوعة له كما هو ثابت من النصوص المروية فيه . على أن ظاهرة الضرورة فى الشعر العربى هى من أبرز صفات التفرد التى يتميز بها شاعر عن آخر بأن ينهج فى صياغته الشعرية نهجاً يخرج فيه عن المعهود فى الاستعمال العادى للنص الأدبى . ومحاولة منع الشعراء من ذلك أو تحريمه عليهم فيها إضرار كبير بالشعر وقصر للإبداع فيه على المعانى دون الصياغة ([3]) .

والنظر إلى الشعراء على أنهم (أمراء الكلام يقصرون الممدود ولا يمدون المقصور ويقدمون ويؤخرون ويومئون ويشيرون ويختلسون ويعيرون ويستعيرون) ([4]) . وهذا رأى ابن فارس العالم اللغوى الجليل . وهو لا يطلق العنان للشاعر كى يفعل باللغة ما شاء وإنما يعطيه

([1]) الخصائص لابن جنى ٣ / ٣٠٣ .

([2]) السابق نفسه ١٨٨ .

([3]) الخصائص ، ابن جنى : ١ / ٣٢٣ .

([4]) الصاحبى ، ابن فارس :٤٦٨ تحقيق السيد أحمد صقر دار إحياء الكتب العربية ١٩٧٧ م

حريته فى أن يتصرف فى حدود ما نعرفه (بـــالضرورة) وهـــذا لا يعنـــى (أن للشاعر عند الضرورة أن يأتى فى شعره بما لايجـــوز) وإنمـــا (لشـــاعر إذا لم يطرد له الذى يريده فى وزن شعره أن يأتى بما يقـــوم مقامـــه بســـطاً واختصاراً وإبدالاً بعد أن لايكـــون فيمـــا يأتيـــه مخطئـــاً أو لاحنـــاً)[1] إذاً للشاعر أن يخرق القاعدة ويصنع فى الكلام ما لم يصنـــع مـــن قبـــل لأنـــه أمير الكلام لكن لذلك حدوداً هى اللحن والخطـــأ . وليـــس كمـــا أمـــلاه عليه سواه من الناس . ولعلّ القاعدة حول ذلك هى مـــا نجـــده فـــى قـــول المبرد : (والكلام إذا لم يدخله لبس جاز القلـــب للاختصـــار) ([2]) فـــإذا نحن أخذنا بما تحمله هذه الجملة من مبدأ (عـــدم اللبـــس) وأضفنـــا إليـــه شرطى ابن فارس أى (عدم اللحن) و(عدم الخطأ) نكـــون بذلـــك حصنـــا اللغة من التهاون بها ونفتح مع ذلك مجال الابتكـــار فيهـــا([3])

والنحاة اختلفوا فى موقفهم مـــن مستوى لغـــة الشـــعر والنـــثر والكلام العادى والأساس الذى وجه هـــذا الموقـــف وتحكـــم فيـــه، فمـــن المتوقع فى نصوص الكلام العربى نثراً وشـــعراً أن يراعـــى فيهـــا الأســـس التالية : عرف الاستعمال، قواعد صحة النطق، قوانـــين العـــروض .

فالعرف يقصد به الموافقة الاجتماعية لاســـتعمال النـــاس للكـــلام فى بيئة خاصة . فالنثر الراقى نثر الفصحى يراعـــى فـــى اســـتعماله عـــرف الاستعمال الأدبى، ويضاف لذلـــك مراعـــاة الأســـاس الثـــانى وهـــو "

([1]) الصاحبى ابن فارس : ٤٦٩ .

([2]) المبرد : الكامل ١ / ٣٢٣ تحقيق د . زكى مبارك، مصطفى البابى الحلبى . القاهرة ١٩٣٦ م .

([3]) الصوت القديم الجديد، دراســـات فى الجذور العربيـــة لموسيقى الشـــاعر الحديث ، د . عبد الله محمد الغزّامى : ص ١٤٨ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ م .

قواعد صحة النطق " لأن النثر بهذه الصفة مستوى خاص من الكلام يتجاوز بمجرد الإفهام إلى الصحة اللغوية والتأثير الفنى . وأما الشعر فيراعى فيه فى المقام الأول عرف الشعراء وطريقة الشعر من استعمال الصور للشعور، كما يراعى فيه الموسيقى التى قننت لها قواعد العروض، أما الصحة اللغوية، فيجب مراعاتها أيضاً لكن فى إطار عرف الشعراء وموسيقى الشعر . لقد استنبط النحاة القواعد النحوية باعتبار نصوص الكلام العربى مستوى واحداً سواء أكانت شعراً أم نثراً ــ كما هو واضح تماماً فى كتب مسائل النحو منذ وجدت حتى اليوم، ولقد ترتب على هذا الموقف من مستويات اللغة والأساس الذى راعوه فى تطبيق نظرتهم تفاوت؛ لأن اللغة تختلف مستوياتها بين النثر والشعر والكلام العادى، فوجدت بذلك فجوة بين الاعتبار النظرى لدى النحاة فى موقفهم من اختلاف مستويات اللغة والواقع الفعلى فى اللغة نفسها، وأيضاً واجتهم مشكلة لغة الشعر الخاصة به وهم لم يفرقوا أصلاً بين الشعر والنثر فى الدراسة لذلك وجدوا متخلصاً من ذلك فى فكرة " الضرورة " ومعناها كما يقول المعجم الحاجة، والمشهور بين الدارسين أنها حاجة الشعراء إلى استعمال بنية الكلمات والجمل بطريقة خاصة، لكن الذى أفهمه مع ذلك أنها كانت أيضاً حاجة النحاة فى دراستهم أمام لغة الشعر التى لا تتفق مع القواعد . قال سيبوبة : ويحتمل الشعراء قبح الكلام حتى يضعوه فى غير موضعه لأنه مستقيم ليس فيه نفص، فمن ذلك قول عمر بن أبى ربيعة :

صددت فأطولت الصدود وقلما وصال على طول الصدود يدوم

وإنما الكلام (قلما يدوم وصال) ([١]) وحكم سـيبوبة علـى لغـة الشعراء الخاصة بأنه وضع الكلام فى غير موضعـه، وأنـه قبيـح يفسـره مراعاة القواعد المستخلصة من الشعر والنثر، وما خـرج عـن ذلـك فإنـه يستحق ما وُصِف به .

([١])انظر : الكتاب سيبوبة : ج ١ ص ١٢ القاهرة ١٣١٦ هـ .

الفصل الرابع

هلهلة النسج وسهولة الأوزان وجهان للنثرية



مما يؤدى إلى استمتاع القارىء أو السامع بالعمل الشعرى وتقديره إيّاه، أن يشعر من خلاله بقدرة الشاعر على تشكيل مادته وتوجيهها وجهة معينة تبعاً لإرادته، فالإبداع الشعرى صورة من صور الإرادة الإنسانية وقدرتها على التأثير . والنسق نظام . ولابد من إرادة وراء كلّ نظام . والشعور بإرادة الشاعر وقدرته من أسباب المتعة التى يبعثها النسق الشعرى فى نفس المتلقىّ. وليس النسق الشعرى بمجردّ ترتيب لأصوات لغوية، فمثل هذا الترتيب لايحتاج إلى قدرة خاصة، وإنما يحقّق النسق الشعرىّ عدة أنظمة، يجمعها معاً ويؤلّف بينها دون أن يطغى أحدها على الآخر؛ النظام العروضى، وأنظمة اللغة الأخرى من صوتية ودلالية وصرفية ونحوية . ولإسراف فى الإقدام على الضرائر الشعرية قد يشعر المتلّقى بطغيان النظام العروضى على بعض الأنظمة الأخرى .

وكذلك الخروج على النسق — إذا برز بروزاً حاداً — قد يبدو عدواناً على النظام العروضى لحساب بعض الأنظمة الأخرى . وفى كلتا الحالتين قد تهتز ثقتنا بإرادة الشاعر وقدرته على صوغ مادته، ويهتّز كذلك تقديرنا لعمله واستمتاعنا به .

ولا سبيل إلى قبول الخروج الحادّ على النسق إلا إذا أقنعنا العمل الشعرىّ بأنّ هذا الخروج لم يكن عن عجز أو ضعف، وأنّ له وظيفة وغاية [1] وقد يبدو ترابط الكلمات أمراً يمليه العرف أو

---

(١) نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى ، د . على يونس : ص ٢٠٨ الهيئة المصرية العامة للكتاب (١)٩٩٣ م

العادات اللغوية الشائعة فى المجتمع . وقد يقال إن الإنسان ينطق كما ينطق غيره، وتسيطر عليه - إلى حد بعيد - عاطفة المحاكاة قد يخيل إلينا أن تعلق الكلمات بعضها ببعض رهين بالعادات اللغوية التى يكتسبها الفرد من الدوائر ذات السلطة فى المجتمع . لكن هذا الفرض قد يصدق على بعض الاستعمالات دون غيرها . وهذه هى نقطة البدء التى بدأ بها عبد القاهر بحثه . وبدا لعبد القاهر أن تعلق الكلمات بعضها ببعض يعبر عما كان يسميه باسم الأفكار اللطيفة. وكلمة الأفكار اللطيفة كانت تعنى ما تعنيه الآن كلمة فن. ولولا هذا التحديد لأمكن أن يدخل الزيغ على بعض المصطلحات المستعملة فى الكتاب . وليس هناك بأس فى أن نتصور أن كلمة الأفكار أو الفهم الثاقب يراد بها صناعة الفنّ أو نفاذ الفنان . ومن هنا نجد أن ارتباط الكلمات بعضها ببعض جزء أساسى من البحث فى فن الشعر .وأن النقد الأدبى ظل إلى القرن الخامس باعتراف عبد القاهر خالياً من التدقيقات أو التفصيلات المميزة التى نستطيع بواسطتها إلقاء الأضواء على الشعر من حيث هو لغة .

وبعبارة أخرى ادرك عبد القاهر أن هناك كلمات مبهمة مثل الحلى والألفاظ والتحسين، وأن من الواجب اطراحها من أجل إقامة تفكير ناضج نستطيع بواسطته مواجهة الشعر . أدرك صاحب دلائل الإعجاز أن النقد العربى محتاج إلى فلسفة لغوية نابعة من الشعر، وأدرك أن السبيل إلى ذلك هو إعادة النظر فى التراث النحوى، ومحاولة التمييز بين مستويات اللغة المختلفة وإقامة الفواصل بين

ارتباطات الكلمات التي تبدو محاكاة وتقليداً للعرف وارتباطات الكلمات التي تبدو بلاغة أو شعراً .

كان عبد القاهر يقول : إن النحو هو نظم الكلام، وكان يرى كلمة النظم أوضح قليلاً من كلمة النحو . ذلك أن كلمة النحو قد تشوبها العناية بالإعراب أو تغيير أواخر الكلمات، وإن كانت أواخر الكلمات ذات صلة وثيقة بنظام الكلمات . ولم تكن كلمة النظام الشائعة بيننا الآن جزءاً من الحساسية اللغوية العامة في القرن الخامس، واستعمل عبد القاهر بدلاً منها كلمة النظم.

ولا يمكن أن تكون كلمة مفردة مهما علا شأنها كافية في كشف الغبار في مجال من الدراسات عرف في يوم ما بأنه نضج واحتراق [1]

حاول عبد القاهر إرساء مفهوم تعلق الكلمات بعضها ببعض . كيف تتعلق الكلمات وكيف تكون الواحدة بسبب من الأخرى . هنالك رجع عبد القاهر إلى النحو الذى يؤمن بأن تراكيب العربية تقبل الفهم فى ظل المقولات المتناقلة من مثل المبتدأ والخبر، الفعل والفاعل والمفعول، النعت، البدل، عطف البيان، الجملة المؤكدة وغير المؤكدة .. أى أن ارتباط الكلمات بعضها ببعض أخذ يتم فى نطاق المقولات النحوية السابقة . ولم يخطر بذهن عبد القاهر الزعم بأن ترابط

---

[1] أنظر دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجانى : ص ٢٥ ـــ ٣٣ تعليق وشرح د . محمد عبد المنعم خفاجى مكتبة القاهرة مصر ١٤٠٠ هـ ـــ ١٩٨٠ م .

الكلمات معناه إحداث ثورة فى المقولات النحوية لقد كان ذلك وما يزال عسيراً [١]

ولم يكن عبد القاهر يقصد بمصطلح النظم ما نعنيه اليوم بالشعر أو المقابل الطبيعى للنثر لكنّ النظم عند عبد القاهر كان يعنى التركيب أى طرق تأليف المفردات ومجموعة العلاقات التى تؤلفها معاً ولم يدخل فى الاعتبار مسألة الوزن أو توقف طرق التأليف أو نشوء العلاقات بين المفردات على عنصر الوزن فالوزن من شأن المنشىء نفسه أى الشاعر وليس من مهمة الناقد أو المحلل كما أن الإعجاز القرآنى لايخضع للوزن وإن احتفظت تراكيب القرآن بخصائص لغة الشعر فى أزهى عصوره وعلى مستوى نماذجة العلى .

إن اللغة هى اللغة، ولكنها تتجدد وتتنوع طرائق صياغتها، وتتضاعف قدرتها على التعبير والافصاح إذا أتيح لها شاعر واسع المعرفة بها، دقيق الحس بدلالاتها كالمتنبى، فعظمة المتنبى الفنية لا تتمثل فى أنه صنع لنفسه لغة غير اللغة التى ورثها عن أسلافه السابقين، وتكون من خلالها حسه اللغوى، ومزاجه الفنى، ولكنها شيء يتصل بذاتية المتنبى نفسه من حيث ثقافته الواسعة الخصبة وبخاصة ثقافة اللغوية التى كانت مثار إعجاب علماء اللغة حتى أن " أبا على الفارسى " ذهب فى تمجيد المتنبى من هذه الناحية إلى شأوقل أن يبلغه غيره فهو يقول عنه لايعلم بين شعراء العربية من هو أكثر علماً باللغة من المتنبى وهذا العلم قد أعانه على أن يختار من اللغة ما

---

(١) اللغة بين البلاغة والأسلوبية د . مصطفى ناصف ص ٢٤٨ العدد ٥٣ من كتاب النادى الأدبى الثقافى فى جدة ١٩٨٩ م .

يشاء وأن ينسج من كلماتها وتعابيرها وصورها مـــا جعلـه فـوق تلـك القمة العالية، والذى جعل فنه فى تلـك المنزلـة الرفيعـة المتمـيزة التـى اعترف بها واشاد بفضلها الأوائل والأواخر فـى الشـرق وفـى الغـرب يقول " أبو القاسم مظفر بن علـى " مشـيداً بعبقريـة المتنبـى وتفـوق شاعريته :

ما رأى الناس ثانى المتنبى | أى ثان يرى لبكر الزمان

هو فى شعره تنبأ، ولكن | ظهرت معجزاته فى المعانى [1]

ويقول هو معتزاً بنفسه وبفنـه :

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى | وأسمعت كلماتى من به صمم

أنام ملء جفونى عن شواردها | ويسهر الخلق جراها ويختصم [2]

ويؤكد مرة أخرى أن تلك العبقرية الفنيـة الفريـده التـى كـان يتمتع بها أبو الطيب ترجع فى أصلها إلى تلـك اللغـة الفصيحـة الراقيـة، التى لم ينضب معينها بين يديه، و لم تنته عجائبها فـى شـعره الـذى مـلأ به الدنيا وشغل النـاس [3]

والشعر هو " القول المـوزوق المقفـى الـدال علـى معنـى " [4] وبأنه " بائن عن المنثور بما خص به من النظـم " [5] ، وبـأن بنيتـه تقـوم

---

(١) شرح ديوان المتنبى عبد الرحمن البرقوقى ج١ص ب دار الكتاب العربى " بيروت لبنان .

(٢) شرح ديوان المتنبى : عبد الرحمن البرقوقى : ج٢ ص ٦١ .

(٣) انظر حركة التجديد الشعرى فى المهجر، بين النظرية والتطبيق ص ٨٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠ م

(٤) انظر نقد الشعر ، قدامه بين جعفر : ص ١٥ ط . الخانجى ١٩٦٣ م .

(٥) انظر عيار الشعر ، ابن طباطبا : ص ٣ ، ط ١٩٥٦ م .

على أسس أربعة هى " اللفظ "و" الـــوزن "و" المعنـــى" و " القافيــة " [١]
إلى آخر التعريفات التى لا تختلف فـــى مجموعهـا . والـــذى يعنينـا الآن
أنهم اتفقوا على ان الشعر القديم كله تلتزم فيه وحدتـا الـوزن والقافيـة،
وهذا ما يلمس بوضوح فى مجموع ما وصل إلينـا مـن الشـعر الجـاهلى
وشعر القرون الأولى من الإسلام، على أن هناك فى الوقـــت ذاتــه عــددا
لاحصر له من النماذج التى لم يحـافظ فيهـا علـى هذيـن العنصريـن،
فكيف تحكم على مثل هذه النصوص ؟ إننا نعـرف فـى موازيـن الخليـل
مصطلح " الرمل " دلالة على بحر من البحور، لكـن ابـن منظـور فـى "
لسان العرب " ـ مادة رمل ـ يقول إن الرمل، بحسـب مـا أورده ابـن
سيده : "كل شعر مهزول غير مؤتلف البناء، وهــو ممـا نسـمى العـرب
من غير أن يحدوا فى ذلك شيئاً، نحو قولــه :

أقفر من أهله ملحوب   فالقطبيات فالذنوب

ونحو :

ألا لله قوم   ولدت أخت بنى سهم

وقال : وعالة المجزوء " يجعلونه رمـلا ... " ويضيـف ابـن منظـور ـ
مدعماً قول ابن سيده بنقول عن أبن جنى " وبالجملـة فـإن الرمـل كـل
ما كان غير القصيد من الشعر وغير الرجـــز " [٢]

ومن أشهر النماذج ما يجىء فى " المفضليات من شعر المرقـــش الأصغـر:

لابنة عجلان بالجو رسوم   لم يتعفين والعهد قديم [٣]

---

[١] العمدة ، ابن رشيق : ج١ ص ٨٩ .

[٢] انظر لسان العرب مادة رمل ، ابن منظور :.

[٣] انظر المفضليات ، المفضل الضبى : ص ٢٤٨ ـ ط ٤ .

وترتكز فى مجموعها على مجزوء البسيط، مع قدر من الاضطراب يعتورها هنا وهناك، وقصيدة أخرى ترد فى المفضليات كذلك منسوبة للمرقش الأكبر :

هل بالديار أن تجيب صمم لو كان رسماً عافياً سلم (١)

ومن هذا الشعر المهلهل النسج والمضطرب الوزن قول عدى بن زيد :

قد حان أن تصحو او تقصر وقد أتى لما عهدت عصر (٢)

ولاميته التى تستهل بـ :

تعرف أمس من لميس الطلل مثل الكتاب الدارس الأحوال (٣)

وتجدر الإشارة هنا كذلك إلى ما ينسب لامرىء القيس من شعر مضطرب الوزن، مثل قوله :

عيناك دمعهما سجال كأن شأنيهما أو شال (٤)

ومثل :

ألا ياعين فابكى على فقدى لملكى (٥)

وفى " الشعر والشعراء " قطعة مختلفة الوزن لم يذكر ابن قتيبه اسم قائلها :

---

(١) انظر السابق نفسه ص ٢٣٨ .

(٢) انظر رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى ص ١٩٨ . تحقيق الدكتور عائشة عبد الرحمن دار المعارف القاهرة .

(٣) انظر الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ج٢ — ص ١٥٣ ط . الدار .

(٤) انظر ديوان امرىء القيس ص ١٧٩ تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم .

(٥) انظر السابق نفسه ص ٢١٠ .

قـــل لسليمـــى إذا لاقيتهـــا   هـــل تبلغن بلــــــدة إلا بـــزاد

قل للصعاليك لاتستحسروا   من التماس وسير فى البــــــــلاد

لو وصــــــل الغيث أبناء امرء   كانت له قبـــــة سحـــق بجـــاد

وبلـــــدة مقفــــر غيطانهــــا   أصداؤها مغرب الشمس تنـــاد

قطعتها صاحبى حوشيــــــــــة   فى مرفقيها عن الزور تعـــاد [١]

وليس من هنا فنا تتبع النماذج التـــى اضطـــرب فيهـــا الـــوزن أو خرجت على ماجاء فى عـــروض الخليـــل، لأن جوهـــر القضيـــة أن هـــذا الشعر لا يغير من القاعدة العامة التى اتفق عليهـــا بشـــأن وحـــدة الـــوزن ونقائه، وأما تعليل هذه الظاهرة فلعله مما يمثل مرحلة مبكـــرة مـــن مراحـــل الشعر العربى والتركيب اللغوى المـــألوف لم يكـــن قـــد وصـــل فيهـــا إلى حالة من الاستقرار فى الإيقاع كما فى نمـــاذج المعلقـــات، علـــى النحـــو المألوف فى بقية ما حفظ لنا من آثارهم وهناك من هـــذا القبيـــل ظواهـــر شاذه تتعلق بالقوافى، منهـــا مـــا أطلقـــوا عليـــه اســـم " الإكفـــاء" أو " الإجازة " (ويعنى بتديل القوافى بسبب تقارب مخارج الحـــروف) مثـــل:

ياقبح الله بنى السعلاة

عمرو بن يربوع شرارة الناس

---

[١] انظر الشعر والشعراء ، ابن قتيبة : ص ٣٥ ـــ ط ليدن .

ليسوا بأحرار ولا أكياس [1]

وعيب " التضمين " وهو امتداد المعنى في البيت الذي يليه كقول النابغة :

وهم وردوا الجفار على تميم   وهم أصحاب يوم عكاظ أني

شهدت لهم مواطن صالحات   تنبئهم بحسن الظن مني [2]

وعيب " الإقواء " (وهو اختلاف حركة الإعراب في القوافي) .

ويمثلون له من شعر النابغة :

أمن آل مية رائح أو معتدى   عجلان ذا زاد وغير مزود

زعم البوارح أن رحلتنا غداً   وبذلك حدثنا الغراب الأسود [3]

ولا يعدو أن يكون أمر هذه العيوب ظواهر عرضية لا تشكل بناءاً فنياً ثابتاً، ولا يخدعنا ما يذكرونه من نصوص تختلف فيها حروف القافية كقول الراجز :

تالله لولا شيخنا عباد

لكرونا عندما أوكادوا

فرشط لما كره الفرشاط [4]

وكقول ابنة أبي مسافع في رثاء أبيها، وقد قيل يوم بدر وهو يحمي جيفة أبي جهل بن هشام :

---

(١) انظر الموشح ، المرزباني : ص ١٩ ــ ٢٠ ط مصر ١٩٤٣ هـ .

(٢) انظر السابق نفسه ص ٤٧ .

(٣) انظر الشعر والشعراء ، ابن قتيبة : ص ٨٠ .

(٤) انظر الشعر والشعراء ، ابن قتيبة : ص ٣١ .

وماليت غريف ذو أظافـــر وأقـــدام

تجبى إذ تلاقـــوا ووجوه القوم أقران

وبالكشف حسام صا رم أبيض خـــدام

وقـــد ترحـــل بالركب فما تخنى بصحبان [١]

فاختلاف القافية هنا لم يجـــىء عمـــداً، وإنمـــا اختلطـــت الـــدال والطاء فى المثال الأول، والميم والنون فى المثال الثـــانى بســـبب تقـــارب أو تشابه مخارج هذه الحـــروف .

والذى تنتهى إليه أن شعرنا القديم جاء موحـــد القافيـــة كمـــا جـــاء موحد الوزن، ولم يعرف الجاهليون شيئاً من ألوان الشـــعر الـــذى تتنـــوع فيه القوافى، كالمسمطات ونحوها، ونشيد هنـــا لـــرأى دكتـــور عبـــد الله الطيب فى كتابه " المرشد " وفيه يزعـــم أن التســـميط " كـــان مســـتعملاً منذ عهد قديم، إلا أنه كان لايجىء إلا فى الأنواع الدنيا مـــن الشـــعر ممـــا يقصد فيه إلى مجرد التزنم ويحسن عليه الرقص، وقـــد نشـــأ التســـميط فـــى العهود الجاهلية لأنه لابد أن يكون قد سبق القافيـــة الموحـــدة بحســـب مـــا تقتضيه قوانين التطور والتدرج .. " [٢] ومثـــل لذلـــك بـــ " المســـمطة " الآتية :

ويهاً بنى عبد الدار ويهاً حماة الأدبار

ضرباً بكل بتار

---

[١] الموشح ــ انظر المرزبانى : ص ١٩ ــ ط محب الدين الخطيب ــ القاهرة ــ ١٣٧٥ هـ .

[٢] المرشد إلى أشعار العرب ، د . عبد الله الطيب المجذوب : ص ١٧ .

أن تقبلوا تعانق ونفوس النمارق

أو تدبروا نفارق فراق غير وا مق [١]

وحقيقة الأمر أننا هنـــا أمـــام نصـــين، متبـــاينين أراد صـــاحب " المرشد " أن يجعل منهما نصاً واحداً، وقد حذف من الأبيـــات التـــى علـــى حرف القاف شطرة هـــى :

نحن بنات طارق

ويبقى بعد ذلك ما يورد الباقلانى صـــاحب " إعجـــاز القـــرآن " من نصوص نكتفى منها بنموذج واحد هـــو " فـــإن قيـــل : فـــى القـــرآن كلام موزون كوزن الشعر وإن كـــان غـــير مقفـــى، بـــل هـــو مـــزاوج متساوى الضروب، وذلك أحد أقسام كـــلام العـــرب .

قيل : من سبيل الموزون من الكـــلام أن تتســـاوى أجـــزاؤه فـــى الطـــول وةالقصر، والسواكن والحركات . فإن خرج عن ذلـــك لم يكـــن موزونـــاً كقوله :

رب أخ كنت به مغتبطا أشد كفى بعرى صحبته

تمسكا منـــــــى بالود ولا أحسبه يزهد فى ذى أمل

تمسكاً منـــى بالود ولا أحسبه يغير العهـــــــد ولا

يحـــول عنـــه أبـــدا فخاب فيـــــه أملى [٢]

ولقد تفرعت الدراســـات العروضيـــة وتنوعـــت وأتخـــذ بعـــض الدارسين مناهج مختلفة فى طريقـــة معالجـــة هـــذا العلـــم، فـــالمنهج هـــو

---

(١) السيرة النبوية ، انظر بن هشام : ج ٣ ص ١٢ ـــ ١٣ ط محى الدين .

(٢) انظر إعجاز القرآن ، الباقلانى : ص ٥٦ تحقيق السيد أحمد صقر ـــ ط٣ .

أسلوب خاص للدراسة والمناهج تختلف فى الأساليب والطرق وتلتقى عند هدف واحد هو الوصول إلى الأسلوب الصحيح فى دراسة دلك العلم والطريقة الواضحة والصحيحة التى يمكن بها معالجة درسه والقواعد الثابته الراسخة التى تعتمد على الأدلة والبراهين أو الأسس العلمية للدراسات الحديثة [١] التى تعقد صلة عامة بين هذا العلم ومستويات اللغة العربية ناهينا بالعلاقة بينه وبين العلوم الأخرى خصوصاً المصطلحات التى تعد قاسماً مشتركاً بين علوم النحو والصرف والعروض التى تشترك جميعاً فى تحليل النصوص وكشف أسرار العلاقات بين المكونات التركيبية بين مكونات هذه النصوص فى مختلف مستويات اللغة ولقد أصبح هذا العلم بفضل ما قدمه البحث الحديث نظرية نحوية صرفية لغوية فى أحد مستويات العربية وهو الشعر . ومن خصائص علم العروض ما يخضع لطبيعة اللغة العربية، مثل ما نجده فى أن الشعر لايتوالى فيه أكثر من أربعة أحرف متحركات [٢]. الأمر الذى تحكم فى التفعيلات وتغييراتها وتقلباتها، واللجوء إلى المعاقبة فى بعض الأحيان إلى غير ذلك تفادياً لالتقاء أكثر من أربعة أحرف متحركات، ومثل عدم اجتماع الساكنين الذى نجده فى اللغة العربية والتى تتخلص منه وتتفاداه ــ إذا اجتمعا ــ بالتخلص من أحدهما بالحذف أو بتغيير الحركة، نجده فى الشعر كذلك إلا فى

---

(١) المدارس العروضية فى الشعر العربى ، عبد الرؤوف بابكر السيد : ص ٣٩٧ طرابلس ليبيا ط١ ١٩٨٥ م

(٢) انظر الكافى فى العروض والقوافى، الخطيب التبريزى : تحقيق الحسانى حسن عبد الله ج١ مجلد ١٢ من مجلة معهد المخطوطات العربية ص ١٨ .

قواف مخصوصة وربما جاء شاذاً فى غير القافية نحو ما أمــــلاه أبـــو العـــلاء المعرى فى هذا المعنى :

فر من القصاص وكان النقاص حتماً لا وفرضاً على المسلمينا

والروايــة الجيــدة "وكــان القصــاص" حتــى لا يجتمــع فيــه ساكنان[١] وكالفرق بين الســاكن والمتحــرك يفــرق بينهمــا التــبريزى بقوله" والفرق بين الساكن والمتحرك أن الساكن مــا ســاغ فيــه ثلاثــة متحركات نحو ميم " عمرو " ويسيع فيه الضــم والفتــح والكســر نحــو عُمر وعَمر وعِمر والمتحرك الذى لايسوغ فيه الإ حركتــان نحــو "جبــل " ويسوغ فيه الباء منه الضمة والكســرة نحــو : جبُــل وجبِــل لأنهمــا لم يكونا فيه ولايسوغ فيه إدخال الفتــح عليــه بــل لا يمكــن لأن اللفــظ لايتغير عما كان عليه أولاً مع الفتح كمــا يتغــير مــع الضــم والكســر، فهذا الفرق بين الساكن والمتحرك فى الكــلام كلــه " [٢]

ومنها ما يخضع لطبيعة الكتابــة العروضيــة ويتمثــل ذلــك فــى تقطيع الشعر على اللفظ دون الخط واعتمــاد الصــوت النــاطق بــالبيت دون الحروف المكتوب بها . ومــن الظواهــر التــى تتصــل فيهــا اللغــة بالأوزان التخليع وهو كثرة الزّحاف قال قدامة : أن يكــون الشــعر قبيــح الوزن قد أفرط قائله فى تزحيفه وجعل ذلك بنية للشعر كلــهُ حتــى ميّلــه إلى الانكسار وأخرجه عن باب الشعر " [٣] وذلك لأن هنــاك ظنــاً بــان

---

(١) انظر الكافى فى العروض والقوافى ، الخطيب الشبريزى : ص ١٩ .

(٢) السابق نفسه والصفحة نفسها .

(٣) انظر معجم النقد العربى القديم ، د . أحمد مطلوب : ج١ ص ٣٠٨ دار الشئون الثقافية العامة ـــ بغداد ١٩٨٨ م .

تفعيلة الرجز هى أصل التفعيلات التـــى تشكلت منهـا بحـور الشـعر العربى ولأن تفعيلة الرجز أكـثر تفعيـلات العـروض قبـولاً للزحـاف والعلل وكثيراً ما يؤدى الإفراط فى الزحـاف والعلـل إلى هلهلـة نسـج اللغة المنظومة .

يقول الراغب الأصفهانى : وكثير مـن النحويـين لا يميلـون مـن الشعر إلا ما فيه إعراب مستغرب ومعنـى مستصعب [١] وفـى إطـار هذه الفكرة السابقة يمكن فهم الدور الذى قام به " الرجـز " فـى النحـو العربى بعده شكلاً خاصاً من أشكال الشعر حظى بعنايـة خاصـة لـدى النحاة ، وليس من شـأنى هنـا اسـتعراض نشـأة الرجـز، ولا تاريخـه وتطوره ولارصد الإمكانات الموسيقية الفنيـة فـى التفعيلـة (مسـتفعلن) بما يدخلها من زحاف وعلل، وهى التى يتكون منهـا بحـر الرجـز تامـاً وناقصاً ومجزوءاً حتى جعلت منه تلـك الإمكانـات بحـراً سـهل النظـم قريباً من النثر وحتى أطلق عليه المتأخرون أنه " حمار الشـعر " لكـن مـن المهم أن تفهم عنه بعض صفاته التى تفيد فيما نحـن بصـدده .

لقد عد " الرجز " شكلاً مستقلاً من أشـكال الشـعر، فيقـابل أحياناً بين " الرجز والقصيدة" ويوصف الشاعر بأنـه " راجـز ومقصّـد " أو " راجز فقط " أو " مقصد فقط " وعد فى تلـك المقابلـة بأنـه فـى مرتبة أقل من مرتبة " القصيدة" وأن محترفيه أقل من الشـعراء منزلـة .

ولذلك كان لتفعيلة الرجز أو للبحـر ذاتـه طاقـة عاليـة فـى استيعاب كل ما استحدث من ألوان شعرية وفنية على يـد المولديـن بعـد

---

[١] انظر : محاضرات الأدباء ج١ ص ٦٦ لأبى القاسم حسين بن محمود الأصفهانى ـــ القاهرة ١٢٨٧ هـــ

الفتح الإسلامى وهذا مطابق لما عرف عنه قبل الإسلام عند الأمم السامية ومنها العرب بما شققوه من أوزان عن الرجز قد تشبه كالبسيط أو أية مجزوءات أو منهوكات أو مشطورات للبحور الأخرى .

ودفع مضمون الزهد أبا العتاهية إلى اختيار أسلوب شعرى بسيط قريب من النثر، يتضمن لغة الحياة اليومية التى كان يحياها هذا العصر أضف إلى ذلك أشعار الفصحاء الحجج . ولم يكن أبو العتاهية وحده الذى برز عنده الاتجاه إلى الشعبية، ولكننا نستطيع أن نقول إن أغلب الشعراء قد استجابوا لعواطفهم الشعبية واقتربوا فى شعرهم من أبناء الشعب لغةً وعاطفةً، ترى هذا واضحاً فى تغزل بشار وهجائه فى مثل قوله :

لاتلعبى بحياتى واقطعى أملى   صبراً على الموت إنَّ الموتَ مَوْرودُ
أنتِ الأميرة فى روُحى وفى جسدى   فابرى وريشى بكَفَيْك الأقاليدُ [1]

أو مثل قوله :

لقد كُنتُ على العيـ   ـنينِ والرأس فَتحَيتُ ! [2]

أو قوله :

نور عيْنيِ أصبَتِ عيْنيِ بسكْبِ   يوم فارقتنى على غَيْر ذَنْل
كيف لم تذكرى المواثيق والمعهد   وما قلتِ لى وقُلْتِ لصحبى
وما تَصبَّرتُ عن لقائك إلا   قلّ صبْرى وباشر الموتُ قلبى
ليتنى مت قَبْلَ حُبّك ياقُرّة   غينى أوعِشْتُ فى غير حُبٍّ [3]

---

[1] الديوان ـــ بشار بن برد : ج ٣ ص ٢٦٧ تحقيق محمد الطاهر بن عاشور ـــ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـــ القاهرة ١٩٥٧

[2] انظر ديوان ، بشار بن برد : ج٢ ـــ ص ١٨ ـــ القاهرة ١٩٥٤ م .

ولعلنا نستطيع أن نفهم سبب انتشار غزل بشار إذا أدركنا هذه الناحية الشعبية التي يتميز بها . وقد حكى أن الأصمعى كان يقول : : بشار سلك طريقا لم يُسلك وأحسن فيه وتفرد به. ولهذا لم يبق فى البصرة غَزل ولا غَزِلَة إلا يروى من شعر بشار [١]

ونجد مثل هذه النزعة الشعبية عند حماد عجرد وبصفة خاصة فى غزله وهجائه وخمرياته، فهو يقول مثلاً :

إنى أحبُّك فاعلمي إن لم تكونى تعلمينا
حُبّاً أقلُّ قليلة كجميع حُبَّ العالمينا [٢]

وهو حين يهجو يصير شاعراً شعبياً بكل ما فى هذه الكلمة من معانٍ فهو يقول مثلاً :

يا نافعُ ابنَ الفاجِرة ياسّيد الموأ جرهْ
ياحِلْف كلَ داعِر وزوج كلّ عاهرهْ
ما أمة تملكها أو حرّةٌ بطاهِرَةْ
تجارة أحْدثّتها فى الكَشْح غير بائِره
لو دخلت عفيفة بيتك صارت فاجرَةْ
حتى متى ترتعُ فى الخسر انِ يا ابنَ الخاسِرهْ ؟ [٣]

---

[٣] انظر السابقر نفسه — ج١ ص ٢٧٤ — القاهرة ١٩٥٠ م .

[١] انظر الاغانى لأبى الفرج الأصفهانى : ج٣ — ص ١٤٧، ١٤٩ .

[٢] انظر الاغانى لأبى الفرج الأصفهانى — ج١٣ — ص ٨٥ .

[٣] انظر السابق نفسه — ج ١٢ — ص ٨٠ .

ونجد هذه النزعة الشعبية واضحة حتى فى شعر الخليفة الوليد بن يزيد، ومن شعر الوليد الذى تظهر فيه نزعته الشعبية واضحة فى قوله :

ياسليمى ياسليمى كنت للقلب عذابا

ياسليمى ابنة عَمى بَرَدَ اللّيلُ وطابا

أيّما واش وشي بي فاملئى فاهُ ترابا

ريقها فى الصُّبحِ مسْك باشر العَذْبَ الرُّضابا [1]

وإذا كان التنوع خلال العصور قبل الحديثة ينتهى إلى الرجاز، والموشحين، والمولدين، والشعبيين، والمعنيين، الذين يستمدون تجديداتهم من تنوع يستمد أصوله من النص العربى، وموروث الحضارات الداخلة إلى الإسلام. فإن التجديد فى العصر الحديث، منذ أواخر القرن الثامن عشر وحتى الآن، ينبع من لغة مختلفة، وأدب مختلف . فقد كانت الحضارة الأوربية بلغاتها وأشكالها الشعرية ونصوصها الدينية، نماذج جديدة أمام الشعر العربى الحديث وموروثاته الغنائية والشعبية .

وهنا تلتقى الجذور التراثية، بترجمة الأناشيد والقصائد والترانيم والتراتيل والكتب المدروسة وهى أشكال تعتمد فى حقيقتها على الترجمة ومعرفة أسرار اللغتين المنقول منها، والمنقول إليها . كما ترتبط بالتبشير الدينى، والأدب المهجرى المكتوب بالعربية .

---

(١) انظر الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى — ج٧ — ص ٣٩.

وكان لابد أن تلتقي كل هذه الخيوط التجديدية المتنوعة في شكل النص الشعري العربي، خلال القرنين التاسع عشر والعشرين بخاصة [1] بحيث جمع شعر التفعيلة بين خاصيتين هما شعبية المضمون ونثرية الأسلوب .

وفي إطار تعديد الدكتور النويهي لمزايا الشعر الحرفي أدبنا العربي رأى في هذه البساطة الشكلية الأساسية التي تسمح لشعرائنا بالتنويع الإيقاعي والتنغيمي هي التي مكنت شعراءنا الجدد من العودة إلى الاقتراب من لغة الكلام الحية [2]

وراحت دعوة الشعر الحر كما تقول الدكتورة نازك الملائكة تتخذ مظهراً أقوى حتى راح بعض الشعراء يهجرون أسلوب الشطرين ليستعملوا الأسلوب الجديد [3]

وقد أطلقت الدكتورة نازك الملائكة على هذا الأسلوب الجديد بعد أن قدمت له شرحاً في مقدمة ديوانها الثاني " شظايا ورماد" اسم " الشعر الحر " يقول الأستاذ عبد الواحد لؤلؤة " ويظهر أن صفة الحرية كان يخشاها كثير من القراء لأسباب مجهولة لدىً ثار كثير من القراء والنقاد على هذا القالب الشعرى الجديد ولأن أغلبهم ــ ويا للغرابة ــ لم يجد فيه وزناً وقافية راح يطلق عليه صفة النثرية

---

(١) انظر موسيقى الشعر العربي، قضايا ومشكلات ، د . مدحت الجيار : ص ٩٥ دار المعارف، ط٣، ١٩٩٥ م

(٢) انظر قضية الشعر الجديد ، د . محمد النويهي : ص ١٠٥ وما بعدها ط ١٩٦٤ م .

(٣) انظر قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة : ص ٢٣ ط بيروت ١٩٦٢ م

فيصفونه آناً بالشعر المنثور وطوراً بالنثر الشعرى " [١] ويعجب الأستاذ لؤلؤة أعجب العجب على تطرف بعض النقاد وعلى رأسهم الاستاذ العقاد الذى أطلق على هذا القالب الشعرى الجديد اسم " الشعر السايب" أما الدكتور محمد النويهى [٢] فيقترح تسميته " بالشعر المنطلق " أو " شعر الشكل الجديد " ولكن الأستاذ لؤلؤة يطلق عليه اسم " شعر العمود المطور " ويعلل ذلك بقوله " وما ذلك إلا أنه شعر عمود ولكنه تطور عن عمود الخليل [٣] وقد أشار س . موريه [٤] إلى بعض مصطلحات أطلقها ابو شادى ترادف مصطلح الشعر الحر وهى "النظم الحر" و " النظم أو الشعر المرسل " . " أما شيبوب فقد أطلق مصطلح " الشعر المنطلق " مرادفاً للشعر الحر على حين سماه محمد عوض محمد " بمجمع البحور وملتقى الأوزان " وقد نابعة د . خفاجى وإن ظن أنه نمط من النظم يختلف عن الشعر الحر وقد سماه غنام أيضاً شعراً مرسلاً من أوزان متقاربة . وأطلق علية أبو شادى " الشعر الحر المنوع الأوزان والقوافى" [٥]

تقول نازك الملائكة فى قصيدة الكوليرا :

طلع الفجر .

إصغ إلى وقع خطى الماشين .

---

(١) انظر الواحد لؤلوة : " قضية الشعر الحر فى العربية" بمجلة شعر العدد ٤٣ عام ١٩٦٩ م

(٢) انظر قضية الشعر الجديد ، محمد النويهى : ص ٢٦٩ ط ١٩٦٤ م .

(٣) انظر قضية الشعر الحرفى العربية ، عبد الواحد لؤلوة :.

(٤) انظر س حركات التحديد في موسيقى الشعر العربى الحديث ، : مورية : ص ١٣١ ترجمة وتقديم وتعليق د . سعد مصلح ط الالولى ١٩٦٩ م .

(٥) انظر س . حركات التحديد ، مورية : ص ١٣١ .

في صمت العجز ــ أصخ، انظر ركب الباكين .

عشرة أموات، عشرونا .

لاتحص، أصخ للباكينا .

اسمع صوت الطفل المسكين .

موتى، موتى، ضاع العدد .

موتى، موتى، لم يبق غد.

في كل مكان جسد يندبه محزون .

لا لحظة إخلاد لاصمت .

هذا ما فعلت كف الموت .

الموت، الموت، الموت .

تشكو البشرية ما يرتكب الموت ...

وفي " غريب على الخليج " [١] يقول بدر شاكر السياب :

الريح تلهث بالهجيرة، كالجثام، على الأصيل .

وعلى القلوع تظل تطوى أو تنشر للرحيل .

زحم الخليج بهن مكتدحون جوابو بحار .

من كل حاف نصف عارى .

وعلى الرمال، على الخليج .

جلس الغريب، يسرح البصر المحيرفي في الخليج .

ويهد أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج :

---

[١] انظر انشودة المطر ، بدر شاكر السياب : بيروت ١٩٦٩ م ص ٩ .

أعلى من العباب يهدر رغوه ومن الضجيـــج .

صوت تفجر فى قرارة نفسى الثكلى : عـــراق .

كالمد يصعد، كالسحابة، كــالدموع إلى العيــون .

الريح تصرخ بى عــراق .

والموج يعول بى : عراق، عراق، ليس ســوى عــراق

البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكـــون .

والبحر دونك يا عــراق .

ويقول عبد الوهاب البياتى فــى " لقــاء " [1] :

شفتاك راجفتان مثل خواطرى إذ ترجف كادت، وهمـــت بالســؤال...

وكأنها قالت : .... تعــلل ؟

الليل يهمس والســكون .

والنهر والموج الحنون .

وحواز النشوى : تعــال ؟

إنى عشقتك فى الخيال من قبل كنا أو نكـــون

من قبل أن تصبو العيــون .

النهر يهمس والظــلال .

وكأنها قالت : .... تعــال ؟

---

(١) انظر ملائكة وشياطين ، عبد الوهاب البياتى : بيروت ط٣ ، ١٩٦٩ م، ص ٤٥ .

وتجربتا السياب والبياتى من البحر الكامل وبساطة اللغة تضيف لوناً من الإيقاع المفقود بتعادل التفعيلات بين شطرى بيت الشعر العمودى وهكذا وحدة القافية .

غير أن شعراء العامية وكتاب الأغانى ما لبثوا أن استثمروا سهولة هذا اللون فكتبوا فيه دواوين بالغة العامية، ونشرت أعمال من هذا اللون فى المجالات والصحف اليومية وفى الإذاعة ووسائل الإعلام على وجه العموم ونظمت رباعيات الخيام بالعامية وكتب صلاح جاهين رباعيات بمستوى هذه اللغة نفسه لكنها غير متحررة من الوزن .

وهذا اللون من التحرر فى الأوزان انتقل إلى آداب العامية بالرغم من أن هذا التحرر ارتبط بالشعر الحر الذى كُتِب بلغة فصحى غير أن عدوى التحرر من كلٍ من الأوزان وضوابط اللغة سرعان ما تعترى الفنون جميعاً فيتأثر بعضها ببعض هناك لونان من الانحراف أولهما انحراف عن الوزن مع الاحتفاظ بالنسق الفصيح ويسمى بالشعر المرسل والنوع الثانى انحراف عن النسق الفصيح مع الاحتفاظ بصورة من صور وزن الرجز أو البسيط ويسمى زجل أو شعر عامى أما مانسمعه من أغانى اليوم ففيه تحرر من العنصرين اللغة والوزن .
والشعر المرسل : هو التزام الوزن والتحرر من قيد القافية لأن ذلك القيد ثقيل " ينوء به الشعر فيرسف فى سيره كالماشى فى الوحل "[1] هذا هو رأى بعض الشعراء المحدثين حتى إنهم عدوا " القافية هى غضو أثرى قد بقى من كلمات كان يكررها فى آخر كل بيت النادب فى المناخات والتحمس فى الحرب والصدام يوم تولد الشعر فى عصوره

---

[1] انظر مقالة بعنوان حلول النثر والشعر فى السياسة الأسبوعية ، جميل صدقى الزهاوى ٢، ٧٨، ١٩٢٧ .١٨ .

الجاهلية الأولى ولابد من زواله بالتمـــام لعـــدم فائدتـــه اليـــوم ولتقييـــده الشعر فلا يتقدم حراً كبقية الفنـــون " [١]

كما أنه ورد في الشعر العربى القديم، وأيـــدوا دعواهـــم باقتبـــاس أمثلة من " إعجاز القـــرآن" للبـــاقلانى (ت ١٠١٣ م) وفـــى " الموشـــح فى مآخذ العلماء على الشعراء" لمحمد بـــن عمـــران المرزبـــانى (٩٠٩ ــــ ٩٩٣ م) [٢] كما أن هؤلاء الشعراء المحدثين حـــاولوا تفســـير ظـــاهرة أن جميع الشعر العربى الذى كتب خلال تاريخة الطويل كـــان غنائيـــاً بصفـــة أساسية وأنه لم يتناول الشعر القصصى والدرامـــى والملحمـــى وزعمـــوا أن واحداً من العوامل الرئيسة التى حالت بين الشعر العربـــى وبـــين العنصـــر الملحمى والقصصى هو التقليد الجـــامد فيمـــا يتعلـــق باســـتعمال القافيـــة الموحدة فى القصيدة العربية على حين أن الأمم الأخـــرى بمـــا فـــى ذلـــك الفرس قد مارست كتابة الملاحم الطويلة فى نظـــم غـــير مقفـــى أو فـــى نموذج مبسط من التقنية هو " القوافى المتغـــيرة "

ذكر عبد العزيز الدســـوقى أن فـــى ديـــوان " الشـــفق البـــاكى " لأبى شادى قصائد قصصية متحررة مـــن القافيـــة و لم تلـــتزم إلا بـــالوزن منها قصيـــدة " ممنـــون الفيلســـوف " [٣] وقصيـــدة " صـــرار الليـــل " [٤]

---

[١] حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ، س . مورية : ص ١٢ .

[٢] حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى إلى الحديث ، س . مورية : ص ١٢ .

[٣] انظر الشفق الباكى ، احمد زكى أبو شادى : ص ٦٢٥ وما بعدها المطبعة السلفية القاهرة ١٩٢٧ م .

[٤] السابق نفسه ص ٧٢١ .

وكذلك قصيدة " تلبية " (١) وقصيدة " مملكة إبليـــس " (٢) ففـــى قصيـــدة " ممنون الفيلسوف " يقـــول :

شاء " ممنون أن يكون حكيماً بل إماماً وفيلســـــــوفاً عظيماً

وقليل هم الذيـــــن تخلـــوا دائماً عن مثل هـــذا الخيال

قال (ممنون) لس لى حين أرجو فى جلال أن أصبح الفيلسوف

وفى " مملكة إبليس " يقـــول :

جلست ألعن أبليسا وما أقترفت يداه من خلق دنياء للإساءات

فى مجلس ذى غطاريف لهم سير محمودة الذكرة من برومن أدب

وكلهم سبحوا باللّه والتمسوا معونة الله للاصلاح فى الناس

ومن الشعر المرسل قصيدة للزهاوى كتبها عام ١٩٠٥ يقـــول فيهـــا :

لموت الفتى خير لـــــه من معيشة يكون بها عبئاً ثقيلاً على الناس

وأنكد من قد صاحب الناس عالم يرى جاهلاً فى الغرو هو حقير

يعيش نعيم البال عشر من الورى وتسعة أعشار الورى بؤســـاء

أما فى بنى الارض العريض مصلح يخفف ويلات الحياة قليـــــــلا

إذا ما رجال الشرق لم ينهضوا معاً فأضيع شيء فى الرجال حقوقها

إذا أوطانا نشأت بأرضهـــــا خراب ولم تحزن فأنت جمـــــاد

ولهذا نستطيع القول : إن التحديد أخذ ثـــلاث مراحـــل :

الأولى : جذور تراثية تجديدية، جوهرها تنوع القوافـــى والأشـــطر .

---

(١) السابق نفسه ص ٨٠٣ .

(٢) السابق نفسه ص ١٠٢٣ .

الثانية : جذور تراثية قام بها المولدون، والموسيقيون والمطربون .

الثالثة : تنوع سببه الترجمة والنقل عن الأشكال غير العربية .

ولا يقف التنوع أو التجديد عند حد، لأنه نتاج الإنسان المتغير المتطور باستمرار وقد وضح ذلك فى أشكال الشعر المقطعى (الموشح، والزجل، والمسمط) والرباعيات والشعر المرسل والحر والتفعيلى والمنثور، فى النص الشعرى خلال القرن العشرين بخاصة [١]

وكان من أثر المقام المسيطر الذى أخذه مبدأ " تنقية العربية" فى التربية اللغوية للمجتمع العربى، أن صارت عربية البدو تعد القدوة المثلى، والمثل الأعلى من جميع الوجوه؛ وأن احتذاها المثقفون فى الكلام الشفوى، والتحرير الكتابى جميعاً حقاً لقد أثر اختلاف الاحوال، ولاسيما الانتقال إلى حضارة المدن، أثراً غير يسير فى اللغة أيضاً، كما يبدو فى اختلاف لغة الأدب فى شعر المحدثين فى أوائل العصر العباسى، كشعر بشار وأبى العتاهية وابن الأحنف، اختلافاً كبيراً من حيث صوغ القوالب، وتركيب الجمل، والثروة اللفظية، وطرق التعبير، عن لغة شعراء البادية . ولكن عربية الدول هذه احتفظت بالتصرف الإعرابى، وبقواعد الإعراب والتصريف احتفاظاً تاماً، ولم تزل من حيث بنائها الحقيقى، على الرغم، من بعض السمات المولدة، تعد من اللغة الفصحى . وعلى النقيض من ذلك كانت اللغة الدارجة التى كانت تتفاهم بها الطبقات الوسطى والدنيا من سكان المدن، منذ نشوئها فى عصر الفتوحات الإسلامية الأولى، تعد عربية مولدة فى نظر التاريخ اللغوى . وقد أخذت هذه العربية

---

[١] انظر موسيقى الشعر العربى، قضايا ومشكلات ، د . مدحت الجيار : ص ٩٦ .

المولدة تكتسب مناطق جديدة بسبب التغييرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية الكبيرة التي أحدثها سقوط الدولة (الأموية) العربية، وقد بقي المجتمع الراقي بعيداً عن التأثر بها تأثراً يؤبه له حتى القرن الثالث الميلادي) [١]

ومما اثاره ميخائيل نعيمه " ... أن الرموز اللغوية ليست الرموز الوحيدة التي توصلت إليها البشرية في سعيها وراء وسائل تفصح بها عن عوامل الحياة فيها ، فتصوة يطرقها الحداد، وصندوق يصنعه النجار، وجدار يشيده البناء، وعباءة يحركها الحائك، وصورة يمد خطوطها ويبسط ألوانها الرسام ، وتمثال ينحته النحات، ولحن يغنيه المغني أو يوقعه الموسيقي، كل هذه ياسادتي ليست سوى رموز فكرية قلبية، فهل بينكم من إذا حاك له حائك عباءة من الصوف رماه بالكفر والتمرد والعصيان إذا رآه يحوك بعدها عباءة من حرير . وعلى غير النول الذي حاك عليه عباءة الصوف [٢] ؟ ؟

والدكتور محمد مندور حينما يناقش الأستاذ ميخائيل نعيمة حول آرائه في قضية اللغة فإنه يثير بعض النقاط المهمة التي لايمكن إغفالها في مناقشة مثل هذه الآراء، فهو مثلاً يرى بصدد ما قاله نعيمة عن إمكان التحرر من قواعد اللغة وأصول صياغتها " أن قواعد اللغة ليست قيوداً متطفلة، بل أدوات تعبير بالغة الأهمية، وإذا كانت ألفاظ اللغة هي رموز التعبير عن ذوات الأشياء والمفاهيم، فإن أدوات

---

[١] انظر العربية، دراسات في اللغة واللهجات والأساليب : يوهان فك ص ١٠٩ ترجمة وقدم له وعلق عليه د . رمضان عبد التواب الخانجي بمصر ١٤٠٠ هـ ـ ١٩٨٠ م .

[٢] انظر الغربال ، ميخائيل نعيمة : ص ٩٠ دار المعارف بمصر ١٩٤٦ م .

الإعراب هى وسائل التعبير عن العلاقات التى تقوم بين دلالات الألفاظ من فاعلية ومفعولية، وإخبار وإنشاء . وتحديد زمنى ونوعى للأحداث، واللغة التى تتهاون فى قواعدها إنما تتهاون فى أهم جانب من جوانب وظيفتها، وهو جانب التعبير عن الروابط والعلاقات "[1] وتحديد نوع العلاقات القائمة بين الألفاظ داخل التركيب العربى تلك العلاقات التى تقوم بدورها فى تحديد المضمون الكلى للتركيب، فنحن بلا إدراك دقيق لنوعية هذه العلاقات التى تحدد لكل لفظ دلالته ووظيفته، فإن الألفاظ التى هى رموز التعبير عن الواقع النفسى والفكرى لا تصبح قادرة على أن تفصح لنا عن شىء، ومن هنا فإن هذه العلاقات كانت هى الأساس الذى قام عليه علم المعانى فى البلاغة، وهذا يعنى أن معانى الكلام لايمكن إدراكها إلا من خلال إدراك وظائف الكلمات التى تحددها قواعد اللغة، وهذا هو ما تشير إليه ملاحظة الدكتور مندور الذكية التى تقرر أن اللغة التى تتهاون فى قواعدها إنما تتهاون فى أهم جانب من جوانب وظيفتها، وهو التعبير عن الروابط والعلاقات .

ويستمر د " مندور " فى مناقشته " لنعيمة " فيشير ما قاله من أن اللغة ليست إلا رموزاً للتعبير عن حاجات النفس وعوامل الحياة، فيقرر له أن اللغة إذ جاز أن تنزل فى بعض الأحيان إلى مستوى الرموز للتعبير عن بعض الحقائق العلمية والرياضيات، فإن الأمر يختلف بالنسبة للأدب الذى قد تصبح فيه اللغة غاية فى ذاتها، إذا أريد نوع

---

[1] انظر النقد والنقاد المعاصرون د . محمد مندور ص ٤١ وما بعدها ــ مكتبة النهضة العربية القاهرة ١٩٤٨ م .

من الإبداع الفنى، ولكنها تصبح مادة الفن الأساسية كالرخام الذى ينحت منه المثال تمثاله، والألوان التى يصور بها المصور رسومه .

ويحاول د / مندور أن يؤكد رأيه هذا بطريقة أخرى فيقول : "... وكثيراً ما يكون الإبداع الفنى مستقراً فى العبارة ذاتها، بحيث أنك لو أرت التعبير عن الفكرة أو الاحساس، لاتنهيت إلى شىء مغاير للإبداع الفنى الأول، فمثلاً : ـ الشاعر العربى الذى يقول للتعبير عن وقت الظهيرة " قد انتقلت المطى ظلالها لايقصد التعبير عن أن وقت الظهيرة قد حان، بل يقصد صنع صورة فنية، وهكذا يتضح أن اللغة لم تعد وسيلة للتعبير، بل هى إبداع فنى فى ذاته " [1]

وقد وجد علماء اللغة التوليديون أن هناك بعض التراكيب الصحيحة نحوياً ولكنها غير مستقيمة دلالياً والتى وصفوها بأنها جمل غامضة Amkiguous أو بلامعنى، ومن أكثر الجمل التى تداولها علماء اللغة المعاصرون للدلالة على هذا اللون من التركيب، جملة صارت من أشهر الجمل فى البحث اللغوى المعاصر وهى the colourless green Ideas sleep Furiously أى الأفكار الخضراء عديمة اللون تنام بعنف "، وهى جملة صحيحة نحوياً ومع ذلك فهى بلا معنى رغم أنها تتألف من كلمات لكل منها دلالتها الواضحة وهى فى حالة الإفراد ومعنى هذا أن هناك تركيباً دلالياً أو نوعاً من التوافق الدلالى لابد أن يتوازى مع التركيب النحوى للجملة لكى تصبح هذه الجملة مفهومة أولها معنى، ومعنى هذا أيضاً أن هناك نوعاً من التنافر الدلالى أو عدم التآلف بين بعض الكلمات يؤدى إلى أن تصبح الجملة غامضة أو بلا معنى حتى

---

[1] انظر فى الأدب والنقد د . محمد مندور ص ١٧، ١٨ .

ولو كانت صحيحة نحوياً وقد دفـــع ذلـــك إلى محاولـــة تحليـــل العنـــاصر المكونة للكلمات ودراستها مـــن الناحيـــة الدلاليـــة، ورأى علمـــاء اللغـــة التوليديون أن هذه العنــــاصر الدلاليـــة Semantic coponants التـــى تتكـــون منها الكلمات هى المسؤلة عن توافق أو عدم توافق اسم معـــين مـــع فعـــل معين ذلك لأن اللغة تحكمها مجموعة من القوانـــين الدلاليـــة التـــى تتنـــاول صور التركيب على المستوى العميق ففى جملـــة مثـــل :

١ ـــ اشتعل الثلج :

وأنا أقصد هنا المعنـــى الحقيقـــى لا المجـــازى فســـنجد أن هـــذه الجملة بلا معنى ومع ذلك نستطيع أن نجد لا تركيباً عميقـــاً هـــو :

الجملة ←مركب فعلى (اشتعل) + مركب اسمـــى (الثلـــج)

أى الجملة ←فعل + صيغة + تعريف + اســـم .

وهى تتساوى من حيث التركيب العميق مـــع جملـــة أخـــرى ولكـــن لهـــا معنى مثل :

٢ ـــ اشتعلت النار :

ومع ذلك فنحن نقول إن الجملـــة الأولى غامضـــة أو بـــلا معنـــى فى حين أن الجملة الثانية واضحـــة المعنـــى . وقـــد فســـر علمـــاء اللغـــة التوليديون غموض الجملة الأولى بسبب عـــدم توافـــق العنـــاصر الدلاليـــة المكوّنة لها أى عــــــــــدم التوافـــق الـــدلالى بـــين الفعـــــل (اشتعل) والفاعل (الثلج)، ولا بد أن نلاحـــظ هنـــا أن قوانـــين التوافـــق الدلالى هذه قوانين عامة فى كل اللغات ولكنهـــا تختلـــف مـــن لغـــة إلى أخرى وقد توصل العلمـــاء إلى ذلـــك مـــن تحليـــل المكونـــات الدلاليـــة

للمفردات أى فحص العناصر الدلالية المكونة للكلمة وتحديدها واستعملوا فى ذلك وحدة دلالية أطلقوا عليها مصطلح السميم Sememe وهو عبارة عن أصغر وحدة دلالية تتكون منها كلمة من كلمات اللغة وهى تشبة الفونيم على المستوى الفنولوجى من حيث وظيفته لا طبيعته . وهذه السمة أى الغموض اتسم بها أغلب ما يكتب فى عصرنا الحاضر من شعر حر وإن كتب باللغة الفصحى غير أنه لا يتناسب مع اذواق الناس مما يصدفهم إلى الألوان الشعبية أو بالأخرى إلى الألوان العامية كالزجل والأغانى الخفيفة والموال وقد يدفعهم أحياناً إلى هجر الشعر إلى فنون أخرى كالرواية والقصة والمسرح النثرى المكتوب بلغة الحياة اليومية وكلٍ من هذين الاتجاهين الأخيرين اللذين قد ينصرف إليهما المتلقى يؤدى إلى انعدام أهم فن من فنون العربية بل السمة المميزة لفنون العربية التى اعتمدت عليها النحاة واللغويون والبلاغيون والمفسرون فى شروحهم ووضع قواعدهم كما كان يجد فيها الإنسان العربى متنفساً لعواطفه وآماله وبهذا الصنيع الذى لجأ إليه شعراء الحواثة يظل الشعر حبيس دواوينه يكتبه الشعراء ويقرأه الشعراء دون أن يفهم أحدهم الآخر .

وهذا الأمر أبعد ما يكون عن الفن لأن الفن لون من العلاقة الاجتماعية بين الفنان والمتلقين وسيلته اللغة بكل مكوناتها وأدواتها والصور التى تنشأ أو تتشكل من تفاعل المكونات أو الأدوات والنحو وعلومه وضوابطه هى التى تقوم بتنظيم العلاقة بين المكونات والأدوات .

ولن تستقيم لقارىء القصيدة قراءة يجرى فيهـا مـا تضمنه مـن علامات خطية مجرى الألفاظ والجمل التى تحتويهـا رسـالة، مـن حيث الموقف الإيصالى الذى تقتضيه، فالذى فى القصيدة شـبه عبـارات ليس لها سياق، ولا موقف متعين، لكنها تمثل عبارات أصليـة تخييليـة، وعلى ذلك فموقف القصيدة إنما ينحصر فيما لها مـن مجـال روحـى، وسـياقها فيما تقرر لها ضمناً من كونهـا قصيـدة، لاتتـأتى قراءتهـا إلا بـالجهد المبذول لفهم العبارات التخييلية، التى إذا نظرنا إليهـا مـن جهـة الموقـف الذى يحدد معناها ألفيناها وقد توارى منها القـائل والمخـاطب والمكـان، ومقتضى ذلك أن فهمها إنما يكون بتخيّل موقفهـا، دون معونـة تُسـتمد من بسط الموقف الكامن فى العبارة، على نحو ما يتـأتى فـى غيرهـا مـن سائر الكلام فالموقف المتعين فى القراءة موقف متعين مـن اللغـة وحدهـا، قوامه من شبه العبارات التى يتلفـظ بهـا القـارىء، والشـاعر ىينقـل موقفاً إيصالياً كالموقف الذى يتوخى القـائل نقلـه بواسـطة العلامـات اللغوية، وإنما ينقل لغة تخيلية محضة، فاللغة عنده ليسـت وسـيلة لسـواها، بل هى غايته التى يروم نقلها فى الجمـل والكلمـات .

ومن ذلك يتبين أن علاقة الشاعر بشـعره مغـايرة لعلاقـة القـائل بكلامه، فالعمل الشعرى ليس قرينة لغوية على صاحبـه بـالمعنى المفهـوم من الجملة بالنسبة لقائلها، إذ هو من هذه الجهة لا يعـبر عنـه علـى مـا يقتضيه المتعارف من التعبير، وإذا قيل إن مـا بينهمـا يجـرى مجـرى مـا يكون بين الأثر والمؤثر قلنا إنه ليس بين الشاعر وعملـه الشـعرى علاقـة مباشرة، كالعلاقة القائمة بـين القـائل ومـا يقـول ويسـتتبع ذلـك أن الموقف الإيصالى فى الشعر، وقوامـه مـن اللغـة التخييليـة، لا يتضمـن،

خلافاً للمواقف الأخرى، للشاعر ولا القارىء وإنما هـو موضـوع يتعـالى عليها جميعاً .

ثم إن قائل اللغة العاديةُ، وهو على وعـي بقواهـا المشتقة مـن دلالاتها الكامنة فى العلامات، لايفتأ يـنزل هـذه القـوى علـى حكـم المعايير والأغراض العلمية التى يستوجبها الموقـف المتعـين، أمـا الشـاعر فليس فى عمله استعمال للغة، إذا الشعر ليـس بسـبيل الأمـور العمليـة، وإنما هو نظرية ورؤية، قوامه من اللغة لذاتها، فالشـاعر ـ كمـا يقـول سارتر ـ لايستعمل الكلمات بحال ولكنه يخدمها، وهو أبعـد مـا يكـون عن استعمال اللغة أداة، وقد اختار طريقه اختيـاراً لارجعـة فيـه، وهـو طريق فرضة عليه مسلكه الشعرى فـى اعتبـار الكلمـات أشـياء فـى ذاتها، وليست بعلامات لمعان ... والكلمات للمتحـدث خادمـة طيعـة، وللشاعر عصية أبية المـراس، لم تسـتأنس بعـد، فهـى علـى حالتهـا الوحشية، والكلمـات للمتحـدث اصطلاحـات ذات جـدوى، وأدوات تبلى قليلاً قليلاً باستعمالها، يطرحها حين لا تعـود صالحـة للاسـتعمال، وهى للشاعر أشياء طبيعيـة، تنمـو طبيعيـة فـى مهدهـا كالعشـب والأشجار [١]

فلا معنى لما يقال مـن أن الشـعر إيصـال حقيقـى، إذ الشـعر موضوع تخييلى، ومن ثم كان فعلاً من أفعال المعرفة الـذى يتحقـق فيـه الموضوع التخييلى، وإدراكاً فطرياً، وصورة تتشـكل فـى اللغـة، وفـى تركيب الموقف الإيصالى الذى يتقوم بهـا .

---

[١] انظر ما الأدب ، سارتر : ص ٩، ١٠ من ترجمة د . غنيمى هلال القاهرة .

ولا شك أن هذا التصور يصلح أساساً لما تقرر في نظرية الأدب من أن العمل الأدبي تشكُّل لغوى من الجمل والعبارات، ثم ما يقتضية المنهج التجريبي فى شأن الظاهرة الأدبية، من أن المؤلف ليس جزءاً من العمل الأدبي، ولا العمل الأدبي جزءاً منه، بل العلاقة بينهما على التعالى المتبادل، وذلك يرجع إلى شأن الموقف الإيصالى الناشىء من الجمل التخييلية إذ لاينتهى المؤلف إليها على معنى أنه جزء منها، فالذى بينه وبين العمل الأدبي مثل المسافة التى تفصل الحقيقى عن التخييلى [1]

يدل اختبار عبد القاهر الجرجانى فى دلائل الإعجاز على حساسية واضحة بلغة الشعر وقدراته النحوية، وقد تكون التأويلات التى اقترحها عبد القاهر أمام بعض الشعر أقل شأناً . ولكن يظل الشعر نفسه فياضاً بالدلالة . يؤدى لامحالة إلى التنبيه إلى أهمية الأنظمة اللغوية المنتقاه . ويمكن أن تستدل على ذلك بمثل ساقه من قول عمرو بن معد يكرب :

فلو أن قومى أنطقتنى رماحهم نطقت، ولكن الرماح أجرت [2]

(أجريت : قطعت اللسان عن القول لأنها لم تفعل شيئاً يستحق المدح)

هنا يقول عبد القاهر إن الفعل له مفعول فى البنية السطحية ولكنك تطرح هذا المفعول وتتناساه، أو تدعه ـ فيما يقول ـ يلزم ضمير النفس لأنك مشغول بأن توفر العناية بإثبات الفعل للفاعل .

---

[1] انظر التركيب اللغوى للأدب (بحث فى فلسفة اللغة والاستطيقا) ، د . لطفى عبد البديع : ص ٨٢ .

[2] انظر الخزانة للبغدادى : ١ / ٤٢٢ .

وتخلص له العناية . وأجريت فعل متعــد يحتــاج إلى ضمــير ليــس مــن الضرورى أن يكون ضمير المتكلم وحده [١]

وبعبارة أخرى يقارن عبد القاهر بــين البنيــة النحويــة الســطحية أو النثرية والاستعمال النحوى الخاص أو الدال فى الشــعر . ومــن خــلال هذه المقارنة تتضح أوجه من شرح الشعر لايمكن الغض مــن شــأنها مــن حيث المبدأ وكم من منطقة فنية لايتبدى غناها إلا من هــذا الســبيل .

وربما كان المرء يشعر بأن عبارة مثل التوفــر علــى إثبــات الفعــل عبارة مجملة تحتاج إلى شىء من التفصيل . ولكــن عبــد القــاهر صريــح إلى حد بعيد فى أن الشعر قد يحتاج إلى التغاضى عــن شــىء غــير قليــل من مقومات الأنظمة السطوحية للغة فى ســبيل التوصــل إلى شــىء قــد يعز الوصول إليه . ومن الواضح أيضاً أن إجرار الرمــاح ـــ علــى حــد تعبير الشاعر ـــ قد خلص له من المعنى ما لم يكــن متوفــراً لــو اتبعــت الأنظمة السطحية التى تقتضى أن يكون للفعل المتعدى مفعــول بــه، ففــى الأنظمة السطحية يتم المفعول به الفعــل المتعــدى، ولكــن مــن خــلال الشعر قد يكون هذا أمراً غير مرغوب، وقد يضللنا عمــا يريــده الشــاعر. ومن أجل ذلك يصبح معنى الفعل فى بنية الشعر الحية مختلفــاً عــن معنــاه فى الأبنية السطحية التى لا تتنــافس فيهــا العنــاصر تنافســاً واصحــاً . وبعبارة أخرى يصبح ما هو ضرورى نــثراً أمــراً مســتغنى عنــه وعائقــاً ويتحرر الشاعر من الالتباس بين الفعل وبعــض متعلقاتــه . وربمــا بــدت الرماح من خلال هذا النوع من النظر شيئاً آخر غــير الــذى كــان فــى

---

[١] انظر دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجانى : ص ١٨٨

البنية السطحية المقابلة [١] فهناك دوافع واعتبارات فرقت بين نظام النثر ونظام الشعر فى ترتيب الكلمات، ويمكن تلخيصها فيما يلى :

١ ـ حرص الشاعر على موسيقى شعره فى الوزن والقافية، ينحرف به أحياناً إلى نظام غير مألوف فى النثر .

٢ ـ رغبة الشاعر فى التحلل من كل القيود ونزوعه الى الحرية ككل فنان، يجعله فى بعض الأحيان لايعبأ بنظام الكلمات على النحو المعهود فى النثر ولا سيما حين تسيطر عليه العاطفة، ويملك المعنى عليه مشاعرة .

٣ ـ محاولة كل الشعراء المجيدين أن يحملوا القليل من الألفاظ الكثير من المعانى قد تعرضهم لمثل الإيجاز والحذف والتخلص من كل فضلات الكلام.

ولكن هل من المستطاع أن تحدد تلك الظواهر اللغوية التى اختص بها الشعر، أو على الأقل تلك التى شاعت فى الأشعار؟ من شاء مثل هذا التحديد فعلية تتبع تلك الظواهر فى شعر القدماء والمحدثين وفى كل عصور الأدب، بعد أن يتحدد له أولاً نظام النثر فى كل أساليبه، وفى كل عصوره أيضاً [٢]

وربما يصح لنا أن نتأمل قوله تعالى : ﴿ ولما ورد ماء مدين وجد عليه أمه من الناس يسقون ووجد من دونهم امرأتين تذودان،

---

[١] انظر اللغة بين البلاغة والأسلوبية ، د . مصطفى ناصف : ص ٢٦٨ .

[٢] انظر من اسرار اللغة ، د . ابراهيم أنيس ص ٣٤٨ الطبعة السادسة ١٩٧٨ مكتبة الانجلو المصرية القاهرة .

قال ما خطبكما، قالتا لانسقة حتى يصدر الرعـــاء، وأبونـــا شـــيخ كبـــير فسقى لهما ثم تولى إلى الظـــل ﴾ [١]

ففى هذا السياق بدأ عبدُ القاهر حريصـــاً علـــى توضيـــح عـــائق يعوق دون بلوغ المعنى [٢] وربما خطـــر لـــه أن يســـتعمل ألفاظـــاً مثـــل الروعة والحسن ليعبر تعبـــيراً انفعاليـــاً صريحـــاً عـــن القيمـــة ومســـألة الإخلاص للفعل ـــ هنا ـــ قد ترتبـــط بحيـــاء هـــاتين الفتـــاتين، ولكنـــه ارتباط خفى بحيث يصبح الصراع أوضح بين أمة مـــن النـــاس مـــن ناحيـــة وفتاتين تحاولان السقى من ناحية ثانيـــة .

وهكذا نجد أن البنية السطحية تدخل عناصر إضافية أو تقـــوم علـــى نظـــام من التوسع والثرثرة والواقع أن هذا الأســـلوب مـــن البحـــث قـــد يفتـــح الباب أمام شرح دقيق صعب لأنمـــاط لغويـــة تُجـــافى الشـــعر كالقصـــة، ولكن هذه الإشارة ينبغى ألا تخرج بنا عن القصـــد الأساســـى مـــن هـــذا البحث . وقد يخرج قارىء دلائـــل الإعجـــاز بنتيجـــة واضحـــة هـــى أن الأبنية السطحية هى أبنية ضارة أو غير حقيقية بالقيـــاس إلى عـــالم الشـــعر فالشعر يخالف بين نظامه والأنظمة الســـطحية علـــى حـــين تعـــود هـــذه الأنظمة السطحية ذات شأن آخر إذا كنا بصدد بحـــث لغوبـــات القصـــة . والملاحظة الأساسية هى أن الشعر ضـــرب مـــن العلاقـــات لايتوفـــر فـــى خارجه، وأن الأبنية السطحية تؤدى وظائف الخـــروج مـــن عـــالم الشـــعر

---

[١] القصص ٢٣ .

[٢] انظر دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجانى : ص ١٩١ .

وأمور الشعر ـــ على كل حال ـــ لايستغنى عن المفارقـــة بـين الأنظمـة السطحية وحرية الشاعر أو عالمة الخـــاص [1]

والسهولة فى الألفاظ، لم يألفها الشعر العربى وهـى تكـاد تجعـل أسلوب الشعر فى سهولته أسلوباً نثرياً، حتى لو أراد نـاثر أن يحـل نظـم هذا الشعر، فيجعله نثراً لأعادة فى صورتـه، لا يحتـاج إلى إضافـة شـىء ولا يحتاج إلى تغيير، أو تبديل أو تقديـم، أو تأخـير وبـذا فقـد الشـعر تركيبه اللغوى المتميز وتكاد هذه السهولة تحكى فى كثـير مـن الأحيـان ما يجرى على ألسن الناس فى حياتهم اليومية المألوقـة مـن ذلـك قـول العباس بن الأحنف مستعملاً بعض التعبيرات التى كـثر اسـتعمال النـاس لهم فى حياتهم اليوميـة :

وكنت اسخنُ خـلق الله كُلّهـم عيناً وأطولُهـم من وحشى كَمدا

فقرت العينُ يانفسـى بقربكمُ وغاب همى ووافى روحى الجسدا

والحمد لله ذى النعماء " ياسكنى " حمـداً كثيراً لديه دائمـاً أبدا [2]

وقوله فى موضع آخر، مستعملاً التعبير نفسـه :

أظلومُ حان إلى القبـور ذهابى وبَليتُ قبل الموت فى أثوابى

فعليك " ياسكنى " السلامُ فإننى عما قليلٍ فاعلمن حِسابى [3]

---

[1] انظر اللغة بين البلاغة والأسلوبية ، د . مصطفى ناصف : ص ٢٦٩ .

[2] انظر ديوان العباس بن الأحنف ، العباس بن الأحنف :ص ٥٦ ط القسطنطنية ١٢٩٨ هـ

[3] السابق نفسه ص ١٣

ونظام اللغة العربية فى داخل الشعر تختلف عن نظام العربيـــة فــى النـثر . ونظام العربية فى الشعر والنثر يختلف بـــاختلاف المـــدارس أو الاتجاهـــات أو العصور الفنية .

ماذا يكون نظام اللغة العربية أو قوامها بمعزل عــن النحـــو ؟ هــذا هو السؤال الذى دعا إليه عبد القـــاهر. وهكـــذا كـــانت البلاغـــة خـــبرة متسامية بالنحو . فإذا وجدت الناس يشرحون نصـــوص الشـــعر ويقلبـــون عقولهم فيه دون احتكام إلى أنظمة نحوية فعالة فمـــن الممكـــن أن تنصـــرف عما يصنعون أو أن تشك فى قيمة النتائج التى يمكن الوصـــول إليهـــا .

وفى كثير من الأحيان تكون إثارة القضايـــا المهمـــة أوضـــح مـــن العناية بتطيقاتها . و لم يكن من المعقول أن يبلغ عبد القـــاهر فـــى توضيـــح هذه القضايا مبلغاً بعيداً فى معظم الأحيان، ولكـــن عبـــد القـــاهر واضـــح كل الوضوح فى عنايته بالموازنة بـــين الأنظمـــة النحويـــة المتباينـــة [1] أن مستويات اللغة لا تتضح فى خارج الفوارق فـــى الاســـتعمالات النحويـــة . ومن هذه الناحية غزا عبد القاهر الشعر وفى عقلـــه إيمـــان راســـخ بـــأن الفهم الأدبى ظل إلى عهده أمانى مبهمة لأنهـــا لا تحس البحـــث عـــن الأدوات . ومن أهم هذه الأدوات النحو، فالنحو ليـــس موضوعـــاً يحفـــل به المشتغلون بالمثل اللغوية والذين يـــرون إقامـــة الحـــدود بـــين الصـــواب والخطأ أو يرون الصواب رأياً واحداً . النحو مشـــغلة الفنـــانين والشـــعراء . والشعراء أو الفنانون هم الذين يفهمون النحو أو هـــم الذيـــن يبدعـــون النحو، فالنحو إبداع وقضية الإبداع فى النحو كانت غريبـــة إلى حـــد مـــا على أذهان الباحثين قبل عبد القاهر . النحو جـــزء أساســـى مـــن ذكـــاء

---

[1] انظر دلائل الإعجاز عبد القاهر الجرجانى ص ٢٥٧ ـــ ٢٦١ .

الشاعر وفطنته وروعته، وليس جانباً خارجياً ولا طلاء يطلى به المعنى . النحو جزء أساسى مما نسميه نشاط الكلمات فى الشعر . فإذا كان نشاط الكلمات فعالاً ومبدعاً فمن الممكن أن نقول إن الشعراء يتخلون عن أنظمة نحوية كثيرة ممكنة ويصعدون إلى نظام نحوى لايمكن الغض منه ما دمنا حريصين على أن نقرأ الشعر قراءة دقيقة [1] توصل إلى مضمونه وجمالياته .

ولكل عمل نوع مث المسوغات والدوافع التى تسوق إليه، ومسوغات العمل الأدبى لا يمكن أن تكون كما قال " جونسون " هى القيم الجمالية الشكلية وحدها، بل لابد من التزام مضمون إنسانى يدور حوله الفن الأدبى، وهذا المضمون الإنسانى كان وما يزال مثار اهتمام دائم من قبل العرف النقدى السائد الآن فى العالم، فمعظم الاتجاهات النقدية تتفق كلها على ضرورة وجود مضمون إنسانى يسوغ شروع الأديب فى عمله، وهذا المضمون فى ذاته مجال من مجالات التقويم الصحيح لكل عمل أدبى .

ويرى " يوهان فك " أن لغة الشعر وجدت مساغاً فى التعبير الأدبى للمرة الأولى أيام هارون الرشيد [2]ومن الأمثلة يتضح لنا أن اللغة الشعبية قد بدأت تقفتحم مجال التعبير الأدبى قبل عصر هارون بكثير، إذ وجدت عند بشار فى بعض اشعاره، كما وجدت عند طائفة كبيرة من شعراء الكوفة الذين كانوا يعيشون فى أوائل القرن الثانى أى فى أواخر الحكم الأموى، وإلى جانب هذا ايضاً لابد من

---

[1] انظر اللغة بين البلاغة والأسلوبية ، د . مصطفى ناصف : ص ٢٥٤ .

[2] انظر العربية ، يوهان فك : ص ٩٥ .

وجود عناصر الجمال فى التعبير الأدبى لأنها هى التى تسوغ التحاق الأدب بمجموعة الفنون الجميلة، إذ لامناص من الاعتراف بالشكل الأدبى على أنه وسيلة مهمة من وسائل التأثير، فلم يعد المضمون فى ذاته حقيقة فنية جميلة تكفل وحدها نجاح العمل الأدبى إذ لابد من توافر الجانب الفنى فى التعبير، لأن فى الجمال قوة ذاتية تعمل عملها فى النفس الإنسانية عن طريق الإيحاء، واللغة مادة خام وحسن صياغتها وجمال تعبيرها يعد فناً من الفنون الجميلة ولذلك فإن القائل لايخطىء حين يقول لغتنا الجميلة على أننا إذ كنا قد حمدنا للدكتور " مندور " مناقشته الموضوعية للأستاذ ميخائيل نعيمة فى مسألة الخروج على قواعد اللغة العربية، وتأكيده أن قواعد اللغة ليست قيوداً متطفلة، ولكنها تؤدى وظيفة من أخطر الوظائف الدلالية، وهى تحديد الروابط والعلاقات بين الألفاظ وأن اللغة التى تتهاون فى تطبيق قواعدها، فإنها فى الحقيقة تتهاون فى جانب من أهم جوانب وظيفتها وهو جانب الدلالة، لأن هذا الخروج كثيراً ما يحقق بعض الأغراض والقيم البلاغية التى ترتقى بمستوى الصياغة، ولقد استعمل القرآن الكريم نفسه هذه الظاهرة، فخرج فى بعض آياته عن التزام القواعد النحوية المألوفة، لتحقيق بعض هذه الأغراض البلاغية، ويعتقد الدكتور " مندور " قياساً على ما رآه فى الآدب الأجنبية ـــ إن التزام الصحة اللغوية بشكل مطرد لايؤدى إلا إلى أسلوب مسطح ليس فيه رونق ولا حدة، يقول " مندور " : ـــ

" وهناك فى النقد اللغوى مسألة جسيمة هى مبلغ الحرية التى يتسطيع الكاتب أن يتحرك فى حدودها، وفى القرآن نفسه خروج فى غير

موضع على قواعد النحو الشكلية، وقد التمس علماء البلاغة لأمثال هذا الخروج مبررات بلاغية، ولعله يكون من الخير التزمت النحوى عند نقدنا للكتاب الناشئين حتى لا يخفوا جهلهم خلف بلاغة مدعاة، وإنما يباح الخروج على القواعد لكبار الكتاب الذين لايعدلون عنها إلا عن قصد وبينة، وذلك لأن أمثال هؤلاء يحتج بهم على اللغة، ولا يحتج باللغة عليهم، ما دامت اللغة كائناً حياً يتطور وعقلية من يتكلمون، ولقد تميز فى الغرب كتاب بما فى أسلوبهم من نتوء لايعدو أن يكون خروجاً على الدارج من الاستعمالات والتراكيب، وهؤلاء النفر يطلق على الطريقة التى ينون بها عباراتهم كسر البناء، ومن النقاد وبخاصة فى الغرب من يرون أن اطراد الصحة بمعناها الدراج لايصدر عنه إلا أسلوب مسطح لاجدة فيه ولا رونق، وفى اسلوب القرآن ذاته أمثلة رائعة يمكن أن تساق للاستشهاد على هذه الحقائق . وذلك مثل استعماله الإفراد بدلاً من التثنية [١] فى قوله تعالى : ﴿ فلا يخرجنكما من الجنة فتشقى ﴾ [٢] أو الإفراد عن الجمع كقوله : ﴿واجعلنا للمتقين إماما ﴾ [٣] وكذلك تقديم الضمير على ما يفسره فى الآية " ﴿ فأوجس فى نفسه خيفة موسى ﴾ [٤]

ولسنا ندرى فى حقيقة الأمر ما السر فى ذلك التناقض الذى نلاحظه فى آراء الدكتور "مندور" ، ولاسيما أنه لم يقدم فى هذا الكلام الأخير مسوغاً قاطعاً للآراء التى تضمنها . فلا يمكن أن يقال

---

(١) فى الأدب والنقد ، د . محمد مندور : ص ١٩ : ٢٠ الطبعة الأولى القاهرة ١٩٤٩ م .

(٢) طه ١١٧

(٣) الفرقان ٧٤ .

(٤) طه ٦٧ .

مثلاً : إن فى القرآن الكريم خروجاً علـى قواعـد النحـو الشـكلية، لأن القرآن كان هو النص اللغوى الأول الذى اعتمـد عليـه واضعـو أصـول هذه القواعد، فالقرآن إذن هو ملهمها، وهو مرجعهـا ومصـدر قاعدتهـا الكبرى، فكيف يقال إنه خرج عليهـا، وهـى لم تكـن موجـودة قبلـه أصلاً حتى يمكن تصور خروجه عليها، وعلى أية حـال فتلـك ملاحظـة شكلية ليس ثمة غناء كبير فى إطالة الوقـوف عندهـا .

ولكن المهم أن الآيات التى استشـهد بهـا الدكتـور " منـدور " على هذه الظاهرة ليست هى أو مثيلاتها فى القـرآن الكريـم مـن قبيـل الخروج على القواعد المألوفة فى النحـو العربـى، ولكنهـا ألـوان مـن التعابير قصدت لتحقيـق غايـات بلاغيـة يقتضيهـا السـياق ويتطلبهـا أسلوب النظم القرآنى دون تعارض صغير أو كبـير مـع تلـك القواعـد، فمثلاً قوله تعالى " فلا يخرجنكما من الجنة فتشقى " ليـس فيـه إحـلال للمفرد محل المثنى كمـا تصـور ذلـك الدكتـور " منـدور " لأن روح السياق ومعناه لايتطلبان إشراك حواء فى فعـل الشـقاء كمـا اشـتركت فى فعل الخروج من الجنـة، لأن الشـقاء المـترتب علـى هـذا الخـروج والمؤدى إلى تحمل أعباء الحياة ومشقاتها إنما هو معصـوب بـرأس الرجـل وحده دون المرأة، ومن هنا جاءت الآية على هذا النظـم الـذى لم يسـند فيه الفعل " تشـقى " إلى المثنـى، كمـا أسـند الفعـل " يخـرج " لأن الإخراج من الجنة "لاحق" بآدم وحواء معـاً، أمـا الشـقاء فهـو لاحـق بآدم وحده، وعلى هذا فالمعنى متطلب لهذا النظم، بل هـو موجـب لـه، ومن هنا لم يكن فيه خروج علـى القواعـد . يقـول صـاحب تفسـير الكشاف بصدد حديثه عن هـذه الآيـة الكريمـة : " إنمـا أسـند إلى آدم

وحده فعل الشقاء دون حواء بعد اشراكهما في الخروج، لأن في ضمن شقاء الرجل وهو قيم أهله وأميرهم شقاءهم، كما أن في ضمن سعادته سعادتهم، فاختصر الكلام بإسناده إليه دونها مع المحافظة على الفاصلة، أو أريد بالشقاء التعب في طلب القوت، وذلك معصوب برأس الرجل وهو راجع إليه[1]

أما قوله تعالى : ﴿ واجعلنا للمتقين إماما ﴾ [2] فليس فيه مخالفة بإحلال المفرد محل الجمع، لأن المقصود هو الدلالة على الجنس، فاستغنى لهذا بلفظ الجمع [3] ، وفي قوله تعالى ﴿ فأوجس في نفسه خيفه موسى ﴾ تقدم الضمير على ما يفسره رعاية الفواصل ، أى لتحقيق غاية جمالية تتعلق بأسلوب النظم القرآني، ومن ناحية أخرى فإن مفسر الضمير وهو الفاعل قد تأخر في الرتبة وليس في المحل،والمعول عليه في قوانين الروابط النحوية هو المحل وليس الرتبة .

ومعنى ذلك أنه لا يوجد في شيء من هذا كله خروج على قواعد النحو، ولا يمكن أن يستقيم في عقل أو يستساغ في منطق ، أن توضع القواعد لضبط عملية البناء اللغوى وتنظيمها وتحديد دلالتها،ثم بعد ذلك نستجيز الخروج عليها، إن ذلك لا يتأتى إلا على فرض واحد، وهو أن هذه القواعد ليست إلا قيوداً متطفلة، وهذا عكس ما يقول به الدكتور مندور تماماً .

---

(١) انظر تفسير الكشاف للزمخشرى حـ ٢ ص ٤٤٩، الطبعة الأولى ــ المكتبة التجارية بالقاهرة ــ ١٣٥٤هـ

(٢) الفرقان ٧٤ .

(٣) انظر تفسير الكشاف للزمخرى : حـ ٣ ص ١٠٥ .

ثم إن سلامة التركيب اللغوى والمحافظة على التزام القواعـــد مـــن الأمـــور التى لا ينبغى التجوز فيها لأى سبب مـــن الأسـباب ، فصغـار الكتـاب وكبارهم سواء فى ضرورة التقيد بالصحة اللغويـــة، والتـــى هـــى أسـاس الفهم، ومصدر طلاوة الأسباب ورونقه، وفـــى تصورنـا أن أى خـروج على هذه القواعد يحدث اضطرابـاً فـى السـياق ، وارتباكـاً فـى إدراك المعانى، هذا بالإضافة إلى أنه لا يمكن أن يحـدث أيـة إضافـة جماليـة إلى الأسلوب إن لم يحدث العكس من ذلـك، ولا أدل علـى ذلـك مـن أن أذواقنا تنفر أشد النفور من الشعر الـذى يتكلـف فيـه أصحابـة بعـض الضرورات التى أباحها القدماء فى الشعر خاصـة رعايـة لقيـود الـوزن والقافية، ونجد أن هذه الضرورات ـــ على الرغم مـن إباحتهـا . قد هبطت بمستوى الصياغة الفنية هبوطاً ملحوظـاً، وليـت الدكتـور " مندور " كان قد قدم لنا بعض النماذج التطبيقيـة مـن الأدب القديـم أو الحديث، يثبت لنا من خلالها بشـكل مباشـر أن الخـروج علـى قواعـد اللغة يحقق فى بعض الأحيان ألوانا من الجمال الأدبـى لا تتحقـق بدونـه .

إن ذلك لا يقال بالنسبة للغة عريقة تقررت أصولهـا ووضعـت قواعدهـا، وقطعت بهما أشواطاً بعيدة من تاريخ حياتهـا، وأثـرت عنهـا صفـوف من الآداب، وألوان من الفكر، وتربى وجدان النـاس وحسـهم اللغـوى، وذوقهم الفنى من خلال هذه الموروثات ، فكيف بهـم يكونـون حجـة عليها ولا تكون حجة عليهم ؟ ومن أين تـأتيهم هـذه " الحجيـة " مـا داموا هم فى كل إمكاناتهم اللغوية ثمرة من ثمراتهـا، وقطـرة مـن محيطهـا ؟ وأظننا لسنا بحاجة فى هذا المقـام إلى ترديـد تلـك الحقيقـة العلميـة

المستقرة . وهى أن عصور الاحتجاج اللغوى قد انتهت وأن الذين كانوا يعدون بحق حجة على اللغة قد وقف بهم التاريخ عند حدود القرن الأول الهجرى[١] . ناهينا بأن ما يستشهد به الدكتور مندور من استعمالات قرآنية خاصة بعد الآن من قبيل جماليات الاستعمال أو الخصائص الأسلوبية المميزة وأغلبها يدور إما فى إطار مقام الاستعمال أو اتساع عناصر اللغة وتعدد دلالتها أو من قبيل ظواهر المطابقة التى يهتم بها عادة النحاة بضرائر تعليمية وتربوية ويستثمرها الشعراء والكتاب فى تكثيف الطاقة الدلالية لمفرداتها وإكسابها شحنة عاطفية مقصودة وما عقده الدكتور مندور من صلة كسر البناء) عند الأوربيين وما رآه من شواهد قرآنية خاصة ليس فى موضعه أو فى محله الصحيح لأن ما يريده الدكتور مندور بالاستعمالات الخاصة فى القرآن إنما هو الخصائص التركيبية للغة العربية ذاتها التى يعد الاتساع سمه من سماتها بينما كانت الخصائص الفردية فى استعمال اللغة استعمالا خاصاً عند الأوروبين بداية لعلم الأساليب الذى تبلور عنه الأسلوبية أو علم الأسلوب وهو توظيف أدوات اللغة فى أغراض إما جمالية أو دلالية وذلك باستعمال المفردات استعمالاً خاصاً فريداً يسمى سمة أسلوبية مميزة .

---

[١] انظر الغربال ، ميخائيل نعيمة : ص ٨ دار المعارف مصر ١٩٤٦م .

الفصل الخامس

خصائص التعبير الشعرى
بين الجدة والشيوع

للشعر نظام موسيقى هو أوزانه وقوافيه، ويتخير الشعر من ألفاظ اللغة قدراً خاصاً يسمى عادة بالألفاظ الشعرية، يتبناها الشعراء ويحرصون عليها أشد الحرص، مهما اختلف النقاد فى تحديد سماتها وصفاتها.

ويهدف الشعراء إلى العاطفة والخيال، فيحلق الشاعر فى سماء العواطف والأخيلة وينتزع من قريحته صوراً لا تكاد تخطر على بال، يعجب لها السامع ويطرب، وتحرك من القلوب أحاسيسها .

ويلجأ الشاعر فى التعبير عن صوره وأخيلته إلى أسلوب المجازات والاستعارات رغبةً منه فى تجلية تلك الصور والأخيلة، حتى تنفذ إلى القلوب فتحركها، وإلى المشاعر فتثير ماكمن بها، ولذا يقال دائما إلى تلك المجازات والاستعارات أنسب للغة الشعر من لغة النثر . وذلك لأن الشاعر يهدف فيما يهدف إليه شحن الألفاظ بأكبر قدر من المعانى ولا يكتفى بما تدل عليه الألفاظ والتعابير من معنى حقيقى واضح الحدود فى أذهان الناس، بل يستثمر ظلال المعانى وما توحى به العبارات مع معناها من ذكريات وتجارب ذات أثر قوى فى النفوس، وما استقر بها من عاطفة .

ولعل الرشيد قد عنى الشعر حين وصف البلاغة بقوله الذى يرويه عنه المأمون فى حديث . بينه وبين أحمد يوسف، فقد وصفها الرشيد قائلاً : (البلاغة التباعد مع الإطالة، والتقرب من البغية، والدلالة بالقليل من اللفظ على الكثير من المعنى فالإيجاز فى اللفظ من سمات الشعر، والإطناب فى المعانى من أهم أهداف الشعراء . ويكفى أن يحاول أحدنا نثر أبيات لشاعر مجيد، ليتضح له أن ما تتطلبه تلك

الأبيات من عبارات نثرية تزيد كثيراً عما تتضمنه تلك الأبيات من ألفاظ، وأن الناثر مهما حاول الاقتصاد في جملة ، سيجد نفسه ينساق انسياقاً إلى التعبير عما يوحيه الشعر من ظلال المعاني، وما يثيره من الخواطر والعواطف، وإن لم يعبر الشعر عنها تعبيراً مباشراً في ثوب من الألفاظ والجمل [1] . وميخائيل نعيمة بالرغم مما قاله من ضرورة التحرر من قواعد اللغة ومفرداتها وقوانينها، وهو رجل صاحب حركة واسعة، ورأس من رؤوس مدرسة فنية كبيرة؟ بالرغم من ذلك يقول إن من أهم أسباب الجمال الفني في القصيدة التي تؤثر فنيا وتمتع أذواقنا، وتشبع حاجاتنا النفسيه أن تكون موسيقية اللفظ مسلسلة التركيب، فصيحة التعبير، يقول : " ولماذا تردد هذا البيت او تلك القصيدة أو ذاك الموال، ونترك جبالاً من القصائد التي لو قرأناها مرة لشكرنا ربنا على بخاتنا بالسلامة، لأن هذه الأبيات والقصائد والموالات إما تفسر لنا الحياة بتعبيرها عن حالات نفسية تشعر بها، ونعجز عن سكبها في قالب من الكلام، وإما تنقش في مخيلتنا صورة نحب أن نتمتع بجمالها، كما نحب أن ننظر إلى وجه جميل وبدر تام، وشمس تغرب، وزهرة في المرج تنحني مع مرور النسيم، نحب كذلك موسيقى اللفظ وسلامة التركيب، وفصاحة التعبير، كما نحب أن نصغي إلى تموجات الأثير التي ترسلها أوتار كمنجة إذ يلامسها القوس من يد أستاذ ماهر [2]

---

[1] من أسرار اللغة ، د . إبراهيم أنيس :ص ٣٣٧ .

[2] الغربال : ، ميخائيل نعيمه :ص ٦٨ دار المعارف بمصر ١٩٤٦ .

فالشاعر يحلق فى سمائه، وينصرف بنفسه وقلبه وكل مشاعره إلى صوره وأخيلته، فلا يكاد يجعل بترتيب فى كلماته، يفصل ما اتصل من أجزاء الجمل، ويقحم فى ثنايا شعره من العبارات الاعتراضية ما يحفزنا إلى الغوص عن لآلئه كما فى الأبيات التى نظمها المتنبى :

وإن محالا – إذْ بك العيشُ – أن أرى وجسمك معتلٌ وجسمى صالحُ

بردْ حشاى – إن استطبت بلفظة فلقد تضر – إذا تشاء – وتنفعُ

إن كان سرّكم ما قال حاسدنا فما لجرح – إذا أرضاكُم – ألُم

فليس لشمس – مذْ أنرتَ – إنارةٍ وليس لبدرٍ – ما تممتَ – تمامُ

أيملك الملكَ – والأسياف ظامئةً والطير جائعة – لحم على وضَمِ

حملت إليه من لسانى حديقة سقاها الحجى سقّى الرياض السحائب

وأحلى الهوى ماشكّ فى الوصل ربّه وفى الهجر فهو الدهرَ يرجو ويتقى

وما للسيف إلا القطع فِعْل وانت القاطعُ البرُّ الوصول

والنظام اللغوى يشهد بوجوده القدرة على الإبداع اللغوى وصنع جمل جديدة غير محدودة، إذ نستطيع دائما أن نتكلم بعبارات مختلفة وجمل جديدة لم نصادفها من قبل . وبالمثل نستطيع أن نفهم عبارات لم نسمعها من قبل ولم تصادفنت فى تجربتنا اللغوية فقط . والسؤال الذى يعنى به العالم اللغوى بصورة أساسية هو كيف تيسر لنا هذا الفهم [1]

ولكن كل جملة جديدة إنما تنشق عن النظام المفروض عن هذه القدرة اللغوية الكامنة التى يشهد بها تلك الجمل التى لا تنتهى .

([1]) David Gystal Linguistics p 104 pelican Books, 1973 .

ومن ثم كان يقال إن اللغة تتيح استعمالاً غير محدود عن طريق ما هو محدود .

يشهد بالنظام اللغوى إذا شيئان : القدرة على الإبداع اللغوى والقدرة على الفهم . وبعبارة أخرى فليس يفسر هذين الشيئين إلا افتراض هذا النظام الذى هو محل اهتمام الدراسة اللغوية . يقول تشومسكى : " إن هم الباحث اللغوى ينصب على استخلاص النظام الباطن من القواعد الذى يستحوذ عليه الشخص ويستعمله فى أدائه الفعلى ـــ على أن يستخلصه من المعطيات الأدائية . ومن ثم كانت النظرية اللغوية عقلية، من جهة أن اهتمامها باكتشاف الحقيقة العقلية التى تستبطن السلوك الواقع . والاستعمال الظاهر للغة، وإن صح أن يكون شاهداً على طبيعة الحقيقة العقلية، لايمكن أن يكون بحال موضوع البحث فى علم اللغة، إذا أريد له أن يكون علماً . بحق " (١) ومن هذا يظهر أن فى اللغة عنصرين : الثبات والتغير وبهما يتحقق للغة شخصيتها وحياتها معاً فهى كالشعر تشبه الكائن الحى الذى يتعاقب عليه التغير فى أطوار النمو، ولكنه يظل فرداً واحداً فى جميع الأطوار (٢)

ومن هذه الجهة يأتى بحث قضية العلاقة بين الشاعر والتراث وليس ينبغى أن تفهم اتصال الشاعر بالتراث على أنه تقليد أعمى يتناول فيه الشاعر اللغة تناولاً سلبياً، على نحو ما كان عليه سابقوه .

---

(1)chomsky : Aspects of the theory of syrtox p . $, the M. I . T . pess, camkridge Elevemth printing , 1976 .

(2) Rene wellek and Austin warrer, theory of literature, p . 155, penguin Books 1970 .

فإن هذا المعنى مما هو مرفوض فى الدراسات الأدبية لبعده عن فهم معنى التراث فهماً صحيحاً، لأن للتراث معنى أخطر من ذلك [١] .

فالشاعر لا يتلقى اللغة تلقياً سلبياً، بل له عليها أثر ايجابى بطبيعة ما بينهما من علاقة جدلية يتأثر فيها الشاعر باللغة ويؤثر هو كذلك فيها.

والضرورة الشعرية يتجلى فيها عمل الشاعر الخلاق من جهة تناوله للغة تناولاً مختلفاً، وإن كان يتم فى أحضان اللغة نفسها .

فالشاعر يغير فى اللغة بحكم ما له عليها من أثر إيجابى تتحقق به المحافظة على روح اللغة ونموها معاً . ثم أنه يبحث فى اللغة عما يمكن أن يفى بالمطالب التى تتطلع إليها الغاية الشعرية، لأن اللغة هى المادة الأولى التى يصنع منها الأديب عمله، على ما هو مقرر فى الدراسات الأدبية [٢] ولذلك كان البحث الأسلوبى ينطلق من المعالم اللغوية فى العمل الأدبى للوصول إلى فهم العمل الأدبى بأسره .

ومن الطرق التى تلجأ إليها الدراسة الأسلوبية للعمل الأدبى البحث فى الخصائص الفردية التى يختلف بها النظام اللغوى فى العمل الأدبى عن أى نظام سواه، وذلك " بملاحظة مواطن الخروج ومناهضة الاستعمال الجارى عليه الكلام، ثم محاولة الكشف عن العلل الاستاطيقية الباعثة على ذلك " [٣]

ويعد ليوسبتزر Leo spitzer ، من علماء الألمان، رائداً فى هذا الباب . فهو " يبحث عن روح الكاتب أو الشاعر فى لغته على ما

---

(1) T . S . Eliot , selected Essays, p . 14 London 1969 .

(2) yheory of literature : p . 174 .

(3) theory of Literature . p . 180

تظهر فى الخصائص التى يخـرج فيهـا عـن المعايـير اللغويـة الشـائعة ويتجاوزها، بحيث يلوح منها الطريـق التـاريخى الـذى يختطـه والتغـير الطارىء عليه من روح العصر والثقافة فى الصورة اللغويـة الجديـدة "[1]تفهمـاً كاملاً والإحاطة به من جميع الوجـوه [2] إذ الخصـائص الأسـلوبية ـــ على ما يذهب إليه ـــ : نوع مـن الخـروج علـى الاسـتعمال العـادى للغة، بحيث ينأى الشاعر أو الكاتب عمـا تقتضيـه المعايـير المقـررة فـى النظام اللغوى"[3]

وقد ترتب على رغبة الشاعر فى شحن ألفاظـة وعباراتـه بقـدر كبير من المعانى أن عمد إلى نظام خاص فى ترتيب تلـك الألفـاظ، فـراراً من المألوف المعهود فى نظام النثر، أدّى مثل هـذا إلى أن شـهدنا للشـعر صفة خاصة فى ترتيب كلماته، وأصبحت تلك الصفة بحـق أحـد معـالم الشعر وقد عنى نقاد الأدب بالحديث عنهـا .

وليس للشعر نظام خاص فى ترتيب كلماته لا يمـت لنظـام النـثر بأى صلة، فلا يسمح لقيود اللغة أن تلزمـه حـداً معينـاً لايتعـداه، بـل يلتمس الشاعر التخلص من تلك القيود كلما سنحت لـه الفـرص . فهـو أثناء نظمه لا يكاد يفكر فى قيود التعابير إلا بقدر ما تخـدم تلـك التعابـير أغراضه الفنية، وبقدر ما تعين على الفهـم والإفهـام، فـلا غرابـة إذن أن نرى فى ترتيب كلماته أمراً غير مألوف أو معهـود، ولكـن مـا نشـهده فى نظام الشعر لايصل عاده إلى أن يصبح ذا كيـان مسـتقل عـن نظـام

---

[1] التركيب اللغوى للأداب . د . لطفى عبد البديع، ص ١٠٩، ١٩٧٠ م .

[2] Gracham Hough : Style and Stylistics, P. 63 , London , 1969 .

[3] التركيب اللغوى للأدب د . لطفى عبد البديع ص ١٠٧ .

النثر فى كل التعابير والتراكيب، بل يشترك مع نظام النثر حيناً، ويفر منه حيناً آخر دون أن يعمد الشاعر إلى مثل هذا الخروج عمداً أو يلتمسه قصداً، بل يرد فى نظمه وهو لا يكاد يشعر بوروده، حتى يفد إليه أحد اللغويين فيدلُّه عليه، ويلفت نظره إليه . وهنا قد يثور الشاعر لفنه، وتنشب تلك الخصومات التى ذكرنا طرفاً منها بين الشعراء واللغويين من القدماء . وقد يحذو الشعراء الآخرون حذو شاعر معين فى تعبير غير مألوف النظام والترتيب، فيشيع هذا التعبير جيلاً بعد جيل، ويكثر دورانه فى أساليب الشعراء، فلا يرى اللغوى حينئذ مناصاً من النص على أن مثل هذا الأسلوب تختص به الأشعار. هذا هو السر فى أنا نرى اللغويين فى القليل من الأحيان يقررون القاعدة ثم يردفونها بقولهم : وقد ورد فى الشعر أبيات كثيرة تخالف هذه القاعدة أو تلك.

بل قد يصل الأمر بتعبير الشاعر أن يزداد شيوعه فيحل محل تعبير قديم بعد زمن ما، يفقد بعده جدته، ويصبح من النظام المألوف المعهود، ونراه حينئذ غير مختص بالشعر، وإنما مثله مثل كل تعابير النثر الأخرى ولعل أوضح ما يتميز به نظام الشعر العربى بوجه عام خلوه من كثرة الادوات والروابط كحروف العطف وقد، ونفوره من أسماء الموصول وكل ما يعقد الجملة يطيلها، كالجمل الفرعية وجملة الصلة ، ونحو ذلك مما نراه شائعاًفى النثر [1] .

هذا عن إحدى الطرق التى يفقد بها الشعر إحدى خصوصيته بأن تفقد شخصيتها العاطفية وبلاغتها فتتحول إلى النثرية .

---

[1] من أسرار اللغة د. إبراهيم أنيس ص ٣٤٠ .

والطرق الأخرى بأن تنتقل إلى مستوى لغة الشعر تراكيب نثرية مما يستعمله الناس فى حياتهم اليومية .

فحين بدأ الخليل بن أحمد فى القرن الثانى يسجل أوزان الشعر العربى، نظر فى الشعر الجاهلى ليستخلص منه هذه الأوزان، فعرف منها خمسة عشر وزناً استعملها الجاهليون فى أشعارهم مع تفاوت فى طبيعة هذا الاستعمال من حيث الكثرة والقلة . ثم جاء أبو الحسن الأخفش فاستدرك على الخليل وزناً آخر استعمله الجاهليون نادرا ولكنه مع ذلك وُجد فى شعرهم، ومن هذا يتبين لنا أن أوزان الشعر العربى التى صاغ فيها الشعراء قصائدهم كانت معروفة وتامة التكوين منذ العصر الجاهلى، ولهذا لم يكن أمام الشعراء بعد الجاهلية بد من استعمالها ما دام أسلافهم قد كتبوا شعرهم عليها، وما داموا يجدون فى هذا الشعر القديم القدوة والمثال .

والحقيقة أن استمرار الأوزان العربية القديمة حتى يومنا هذا لم يكن مجرد مسألة تقليدية أو قصوراً من الشعراء عن الابتكار والتجديد ، ولكن هذه الأوزان السته عشر تمثل فى الواقع تنوعاً موسيقياً واسع المدى يتيح للشعراء أن ينظموا فى دائرته كل عواطفهم وخواطرهم وأفكارهم، دون أن يجدوا تضيقاً أو حرجا يضطرون معه إلى محاولة الخروج على هذه الأوزان ليلائموا بين مادة شعرهم الجديدة وما تقتضية من موسيقى وإيقاع خاصين .

وهذا التنوع فى موسيقى الشعر العربى وإيقاعة الذى قد لا نجد له مثيلاً فى أشعار الأمم الأخرى، لم يكن يقترن بأى قيد غير القافية الموحدة . ولكن إذا أدركنا غنى اللغة العربية بالألفاظ التى تجرى على

نسق موسيقى واحد، وثقافة الشعراء اللغوية الواسعة، علمنا أن هذا القيد لم يكن عنيفاً بالنسبة للشعراء، و لم يكن عقبة أمامهم للتحليق والافاضة الشعورية ، ولكن كلما أخذت اللغة العربية فى التطور فقدت على مر العصور كثيراً من ألفاظها القديمة التى كان الناس يهجرونها لبعدها عن واقع حياتهم وبيئتهم، وبذلك أخذت تنكمش ذخيرتها من الألفاظ التى تجرى على نسق موسيقى واحد . وفى الوقت نفسه ضعفت ثقافة الشعراء اللغوية وخاصة بعد ظهور طبقة من الشعراء المولدين يكوّن ثقافتهم اللغوية من لغة الحياة اليومية فى الغالب، وهذا ما عديناه بعنوان البحث من أن اللحن فى اللغة من جانب وأن الإيقاع هو تطور فى الموسيقى . فبدأت القافية عند ذاك تصبح قيداً ثقيلاً يحرم الشعراء من الانطلاق بخيالاتهم وأفكارهم ، مما كان له أثره فى بعد الشعراء المتأخرين عن الأصالة والابتكار، ودورانهم فى فلك الشعر القديم، وقد تنبه إلى هذه الحقيقة " جويو " بالنسبة للشعر الفرنسى، ولكن ملاحظته تنطبق أيضاً على الشعر العربى فهو يقول إن الشاعر مع قيد القافية الموحدة تصعب عليه الجدة والأصالة . وهذا هو السبب الذى يحدو ببعضهم إلى نشدان الأصالة والجدة فى الإتيان بمعان وصور زائفة .

فالشعر العربى إذا لم يكن وحده الذى يلتزم القافية الواحدة، كما أن القافية الواحدة ليست هى النوع الوحيد من القيود فى الشعر عامة[1].

---

(١) الإحساس بالجمال ، جورج سانتيانا :ص ١٣٢ ترجمة محمد مصطفى بدوى نشر مكتبة الأنجلو المصرية مع مؤسسة فرانكلين القاهرة ١٩٦٠ م .

واهتم النقاد بشروط معينة فى الوزن وعولوا عليها كثيراً ، فقد أصر قدامة بن جعفر، على أن يكون الوزن سهل العروض؛ وألحّ ابن طباطبا على اعتداله؛ وزأراد ابن رشيق من الشاعر أن يركب مستعمل الأعاريض، ويأتى بألطفها موقعاً وأحقها مستمعاً، ويتجنب العويص والمستكره لأنهما يشغلانه ويمسكان من عنانه، ويوهنان قواه ويخرجانه عن قصده [1].

لقد كره النقاد ، بل رفضوا أن تخرج القصائد فى أوزانها عن عروض الخليل، إذعاب أبو هلال العسكرى على الأصمعى اختياره قصيدة المرقش

هل بالديار أن تجيب صمم لو أن حيا ناطقا كلم

لأنها غير مستقيمة الوزن ولا مونقة (معجبة الروى، ولا سلسة اللفظ، ولا جيدة السبك ، ولا متلائمة النسج [2]. وعد أبو العلاء المعرى قصيدة عبيد بيد الأبرص :

أقفر من أهله ملحوب [3]

وقصيدة عدى بن زيد :

قد حان أن تصحوا لو تقتصر وقد أتى لما عهدت عصر

كم القصائد المختلفة الوزن، غير الموافقة لمذهب الخليل[4] وأخذ الثعالبى على المتنبى خروجة عن بحر الطويل فى قوله :

---

(١) انظر بناء القصيدة فى النقد العربى القديم فى ضوء النقد الحديث ، د. يوسف حسين بكار :ص ١٦٨ ــ ١٧١ دار الأندلس بيروت لبنان، ط ٢ ، ١٩٨٢ م .

(٢) كتاب الصناعتين ، أبو هلال العسكرى :ص ٣ .

(٣) العمدة ، ابن شيق القيروانى :١/١٤٠

(٤) الفصول والغايات، أبو العلاء المعرى : ١/١٣١ نشر محمد حسن زناتى المكتب التجارى بيروت (د.ت)

تفُوُّ علْمٌ، ومنطقةُ حكْم   وباطنه دين ، وظاهره ظَرْف .

وقال " قد خرج فيه عن الوزن، لأنه لم يجــيء عــن العــرب (مفــاعيلن) فلا عروض الطويل غير مصرّع، وإنما جــاء (مفــاعلن) " . وذكــر قــول الصاحب بن عبا "ونحن نحاكمه ــ أى المتنبى ــ إلى كــل شــعر للقدمــاء والمحدثين على بحر الطويل فما نجد له على خطئــه مســاعداً" [١].

وقال التبريزى بخروج " نونية " سلمى بــن ربيعــة :

إنْ شِواءَ ونَشْوةً   وخَبَبَ البازل الأموّن

على عروض الخليل وعلى ما وضعه سعيد بن مســعدة أيضــاً [٢]

ويلوح لنا، من هــذا إلــزام النقــاد القدامــى الشــعراء بــالتقيد بعروض الخليل، حتى إذا ما خرج الشاعر عنه قليلاً أو غــير فــى إحــدى التفعيلات عدوه خارجاً على العــروض .

ويمكننا أن نفسّر به إهمال النقاد وعــدم التفــاتهم إلى المحــاولات التى خرج فيها عدد من الشــعراء علــى عــروض الخليــل فــى أشــعار لانجدها مذكورة فى كتب النقــد أو كتــب الأدب العامــة، بــل نجــد إشارات إلى أولئك الشعراء الذين لانــدرى لم خرجــوا علــى العــروض المألوف : ألرتابته أم لأشياء أخــرى ؟ !

وقد لاحظ غوستاف غرنباوم أن محاولات كثــيرة لابتكــار أوزان جديدة لم تقع، وحيث وقعت المحاولة لم تصادف أية استجابة[٣].

---

[١] العمدة ، ابن رشيق القيروانى : ١ / ١٤٠

[٢] شرح ديوان الحماسة ، التبريزى : ٣ / ٨٣ الطبعة القديمة (د . ت) .

[٣] دراسات فى الأدب العربى ، غوستاف غرنباوم :ص ١٤٥ .

ويذكر أن عبد الله بن هارون بن السميع البصرى العروضى كان يقول أوزاناً غريبة عن العروض، فنحا رزين العروضى [١] (ت ٢٤٧ هـ) نحوه، حتى قيل إن كثيراً من شعره يخرج عن العروض [٢]

وكان أبو العتاهية يخرج على العروض أيضاً. [٣] وفيه يقول المسعودى : " وله أشعار خرج فيها عن العروض مثل قوله :

همٌ القاضى بيت يُطْرب   قال القاضى لما عُوتبْ

ما فى الدنيا إلا مذنب   هذا عذر القاضى واقلب

وزنه فعلن فعلن أربع مرات، وقد قال قوم : إن العرب لم تقل على وزن هذا شعراً، ولا ذكره الخليل ولا غيره من العروضيين [٤] ويقول المسعودى أيضاً " وقد زاد جماعة من الشعراء على الخليل بن أحمد فى العروض : من ذلك المديد، وهو ثلاثة أعاريض وستة ضروب عند الخليل، وفيه عروض رابع وضربان محدثان، فالضرب الأول من العروض الرابعة المحدثة قول الشاعر :

مَنْ لعينٍ لاتنام   دَمْعُها سَحٌ سَجَام

والضرب الثانى من العروض الرابعة المحدثة قول الشاعر :

يا لبكر لاتنُّوا   ليس ذا حين ونا

---

(١) معجم الأدباء ، ياقوت الحموى :١١ / ١٣٨ – ١٣٩ طبعة دار المأمون القاهرة ١٩٣٨م.

(٢) " تاريخ بغداد " ، الخطيب البغدادى :٨ / ٤٣٦ ط ١ مطبعة السعادة القاهرة ١١٩٣١م

(٣) طبقات الشعراء المحدثين ، ابن المعتز : ٢٢٩ تحقيق عبد الستار فراج دار المعارف (د . ت) .

(٤) مروج الذهب ومعان الجوهر ، المسعودى : ٤ / ٣٩ تحقيق محى الدين عبد الحميد مطبعة القاهرة ١٩٤٨ م .

وغير ذلك مما قد تكلموا فيه، وذكـــروه فـــي هـــذا المعنـــي مـــن الزيادات ....[١] "

ويعدّ من هذا القبيل ما يذكره ابن قتيبة من أن أبا حاتم أنشـــده عـــن أبـــي عبيدة قصيدة في اثنى عشر بيتاً مطلعهـــا :

ذاك وقد أذعر الوحوشا بَصَلْتِ الخدّ رَحب كَبانُه مُجْفَرْ

طويلُ خمسٍ، قصير أربعة عويٌ رستٌ، مقلٌ حشْوَرْ

وقال أبو عبيدة " لا أعرف قائل هذا الشعر، وعروضـــه لا يخـــرج " قـــال أبو حاتم : " أحسبه لعبد الغفار الخزاعـــي[٢] "

وفي هذا دليل على إلزام النقـــاد الشـــعراء بـــالتقيد بالشـــكل الموســـيقى للقصيدة العربية، التى استمد الخليل منها مبادئ علـــم العـــروض وأوزانـــه ذلك لأن الإطار الموسيقى العربى ليس قالباً مصنوعـــاً يحـــدّد لغـــة الشـــعر وإنما هذا الإطار يعد البنية التحتية للغة المنظومـــة وليـــس مـــن خارجهـــا فإذا انحرف الشاعر عن هذا الإطار فقد انحرف عن بنـــاء الجملـــة العربيـــة لكنّ هذا الإطار يمثل التركيب العربى متصلا بعضـــه ببعـــض .

وأوضح دليل على ذلك طريقة التقطيع التى تجـــزىء الكلمـــة أو الجملـــة . وتكتمل صورة البحر باكتمال التركيب سواء أكـــان تركيـــب الشـــطر أم تركيب البيت .

وقال أبو العتاهية في هجاء على بن ســـليمان :

---

[١] مروج الذهب ، المسعودى :٣٩/٤ .

[٢] عيون الأخبار ، ابن قتيبة : ١٥٧/١ ـــ ١٥٨ دار الكتب والوثائق القومية القاهرة ١٩٦٤ م .

أَعْرِفُ بالأشقياء بى رجــلا

لا ينتهى أو يصـــير لى عوضــا

يُلِيح لى صفحة اللامة والسـلم

ويُخفِى فى قلبــه لى مرضــا

قال، فقلنا ثم استقال فأعفينـــاه

ثم اســـتحال فانتفضــا

يَجْزِيين الصفوف حريتــه

وهو جدير بأن يُـــرى حرضــا

أضحى مَغيظاً على أن غضــب

الله عليه ، ونلت منــــه رضــا

قولا له ينطح الجــــــــــدار إذا

أعيا وضَمّ الصفـــا إذا امتغصنــا[1]

فهذه الأبيات إذا حاولنا نثرها، لا نجد فى ذلــك أدنــى صعوبــة، فلغتها أقرب إلى النثر منها إلى الشــعر .

وقربها إلى النثر، يأتى من هذا الإطناب والتفصيل فـــى عــرض المعنـى، : " قال : فقلنا ثم اســتقال فأعفينـــاه، ثـــم اســـتحال فانتفضـــا " وبعــض الأساليب هنا، وإن كانت فصيحة، فإنها كثـــيرة الـــدوران علـــى ألســـن العامة مثل : " قولا له ينطح الجدار " وكان مـــن الممكـــن أن يعـــبر عـــن هذا المعنى بأسلوب آخر أقرب إلى الفصاحة من ذلـــك ، ولكنـــه اســـتعمل بدلاً من ذلك هذا التعبير الذى كثر دورانه على ألســـن العامـــة.

---

(١) ديوان ابنالرومى ـــ اختيار كامل كيلانى ، ابن الرومى : ص ١٠٢ ط التجارية بالقاهرة .

والمتصفح لشعر بعض شعراء العصر العباسى، كالعباس بن الأحنف وأبى العتاهية، وابن الرومى وابن المعتز، يجد فيه من هذه التعبيرات السهلة الواضحة الشىء الكثير .

وذلك يرجع إلى أسباب أهمها : أن بعض هؤلاء الشعراء كالعباس بن الأحنف ، قد هجر البيئة العربية فترة طويلة من الزمن ، وعاش فى بيئة أجنبية وهى خراسان . ويبدوا أن بعدة عن البيئة العربية ، وبالتالى عن الذوق العربى البدوى، الذى يفضل فى لغة الشعر الجزالة والفحولة وقوة الجرس، كان أحد العوامل، التى جعلته لا يهتم بالأسلوب البدوى فى شعره [1]، بل يصوغ شعره فى أسلوب سهل واضح ، يوافق الذوق الأجنبى والبيئة التى يعيش فيها . يعيش فيها . ثم إن جل شعره كان غزلاً ، وكان أكثره يتخذ مادة للغناء .

وقد أثر الغناء فى لغة شعر الغزل، فأكثر المغنيين والمغنيات ، كانوا من الجوارى والرقيق، وطبيعى أن يضطر ذلك بعض الشعراء إلى صياغة شعرهم فى أسلوب سهل واضح ، حتى تستطيع هذه العناصر الأجنبية أن تفهمه، وتحفظه بسرعة، ثم تذيعه بين الناس . يضاف إلى ذلك أن أكثر شعر ابن الأحنف الغزلى، كان فى (فوز) ، وهى جارية ، وقد كان يكتبه لها على شكل رسائل ترسل إليها مع بعض الرسل . وذلك واضح فى قوله :

هذا كتابٌ نحوكُمْ أرسلتُه
يبكى السميه له ويبكى من قرا
وصبرت حتى قبل صبرى كُلّه
وهو يتكم ياحُب نفسى للشّقا

---

(١) الأغانى ، أبو الفرج الأصفهانى : ج ٨ ص ٣٦٢ ط دار الكتب القاهرة ١٩٦٣ م .

وكتمتُ حُبّك فاعلمي واستيفني

أن الرسالة منكم عندى شفا

منى السلامُ عليكمُ يا منيتى

عدد النجوم وكلّ طير فى السماء [١]

الكلمات والتعبيرات العامية تعيش وتستعمل فى المجتمع ولكن كان محظوراً على الشاعر أن يستعملها وإذا فعل كان محلاً لهجوم عنيف من قبل النقاد .صحيح أن بعض الكلمات العامية كان له أصل فى المعجم ولكن تحريف الناس لها فى الشكل أو المعنى قد جعلها دائماً موضع أنتقاد . فى استعمال كلمات غير دقيقة كان الشاعر هو وحده المسئول، أما هنا فى استعمال كلمات عامية فالمسئولية موزعة بين الشاعر والمجتمع الذى يعيش فيه .

لقد راح نقاد التطبيقيون يعبون بعض الأبيات الشعرية لاحتوائها على كلمات عامية قالوا عنها إنها من المبتذل أو المستهجن أو المولد أو العامى .

المصطلحان : عامى ومولد كانا مترادفين للكلمة التى لا تنتمى للقاموس العربى على حين أن مصطلحى مستهجن ومبتذل كانا يعنيان الدرجة الدنيا فى سلم العامى نفسه : مثال على ذلك قول المتنبى

إنى على شغفى بما فى خمرها لأعف عما فى سراويلاتهما [٢]

---

(١) ديوان العباس بن الأحنف ص ٢ ــ ٣ ط دار الكتب .

(٢) الكشف عن مساوىء شعر المتنبى ــ الصاحب بن عباد ــ ص ٧٥ تحقيق الشيخ محمد آل ياسين ــ ط ١ ــ بغداد ١٩٦٥م .

اعترض النقاد على استعمال الشاعر لكلمة " سراويلاتها لأنها من المبتذل والمقياس هنا اللغوى قد ارتبط بأساس خلقى أحياناً مهاجمة العامى فى الشعر نابعة من عملية تحوير الشاعر لبعض الصيغ، فنطق الكلمة أو ضبطها كان له ارتباط وثيق باعتبارها من الفصحى أو من العامية .

ومثال هذا كلمة ترنج التى استعملها المتنبى بدل كلمة " اترنج " [١]

استعمال الكلمة بالمعنى العامى الذى يتداوله الناس كان أيضاً أمراً محظوراً على الشعراء، فالآمدى يعترض على بيت لأبى تمام يقول فيه :

جليت والموت مُبْدٍ حُرَّ صفحته وقد تفرعن فى أفعاله الأجل [٢]

لقد أبديت مهارة وشجاعة بينما كان الموت على الأبواب وقد تفرعن عمر الإنسان فى تلك اللحظة الرهيبة .

اشتقاق أبى تمام " تفرعن " من اسم فرعون كان من وجهة نظر الآمدى استعمالاً عامياً .

ومثال آخر قول أبى تمام :

ما مقرب يختال فى أشطانه ملآن من صلف به وتلهوق [٣]

الحصان لا يلحق، يعدو بخيلاء فى حباله، يمتلىء دلالاً وهو يزهو بسرعته .

---

(١) الوساطة بين المتنبى وخصومه ، القاضى الجرجانى :ص ٣٥٨ تحقيق الأستاذ أحمد الزين القاهرة د.ت .

(٢) الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى ، الآمدى : ج ١ ص ٢٢٦ تحقيق الأستاذ السيد صقر القاهرة ١٩٦١ م .

(٣) شرح ديوان أبى تمام — التبريزى : ج٢ — ص٤٠٩ تحقيق الأستاذ محمد عزام — القاهرة ١٩٦٤ ، ١٩٦٥ م .

قال الآمدى إن استعمال كلمة " صلف " لتعنى الفخر موجود فقط في الاستعمال العامي للكلمة . الكلمة فى معناها الفصيح مشتقة من فعل " صلف " الذى يعنى عدم الحظ أو المكروه ، وعلى هذا الأساس فإن أبا تمام من وجهة نظر الآمدى قد عاب الحصان من حيث ظن أنه يمدحه برغم إيراد الآمدى لهذين البيتين كنموذجين لاستعمال العامية، فالأساس مختلف فى كل منهما ففى حالة " تفرعن " شعر أبو تمام بحريته فى اشتقاق صيغة جديدة من الأصل " فرعون " ، بينما فى الحالة الأخرى نجدة قد استجاب وبطريقة طبيعية للغة المستعملة فعلاً فى الحياة اليومية ، ولهذا فقد استعمل كلمة " صلف " بمعناها الواسع الذى تعرفه القاعدة العريضة من الناس[1] .

الناقد القديم وهو هنا الآمدى لم يكن ليسمح للشاعر باستعمال أية عناصر من العامية فى شعره، المقبول من اللغة هو الموجود فى المعاجم . وما عداه عامي .

وبرغم هذا الموقف المتشدد من الآمدى فإن المعرى فى القرن الخامس الهجرى / الحادى عشر الميلادى كان يسمح بوجود عاميات فى الشعر ، لقد قبل مثلاً كلمات مثل " اشتيتام " ، " برطيل " ، طبخشي (قائد السفينة أو سمكة كبيرة ، رشوة، شحاذ على الترتيب).

إن مقاييس النقاد لم تكن أبداً ثابتة ، فالبرغم من حرصهم على تطبيق معيار التراث وتمجيد القديم والحكم على شعر العباسيين فى ضوء ما

---

(١) نظرية الاكتمال اللغوى عند العرب ، د. أحمد طاهر حسنين :ص ٢٣٩ ـ ط ـ القاهرة ١٩٨٧ م .

ورد فى التراث الشعرى القديم بالرغم من حرصهم على هذا فإنهم أحياناً لم يطبقوا هذا المقياس خاصة عندما كانوا يجدونه ضد آرائهم .

هاجم الصاحب بن عباد المتنبى أيضا لأنه قال :

فكأنما حسب الأسنة حلوة أوظنها البرنى والآزاذا

ظن العدو أن أسنة الرماح شيئاً حلواً أو هذين النوعين من الثمر : البرنى والآزاد .

يقول الصاحب : هاتان الكلمتان تستعملان فقط فى سوق البلح فى البصرة وليس فى الشعر الذى يصف معركة[1] ، وكأن فى ذلك دعوة إلى تلاؤم المعجم الشعرى لشاعر ما والموضوع الذى يتناوله هذا ولم يقف الأمر فى مسألة العامية عند حدود استعمال كلمة ، بل تعدى ذلك إلى الهجوم على استيحاء عبارة عامية فى الشعر، ولهذا نجد الثعالبى يعيب على المتنبى الشطر الثانى فى البيت :

وكل مكان أتاه الفتى على قدر الرجل فيه الخطى [٢]

قائلا : إن ذلك كلام عامى ما كان للشعر أن ينحدر إليه .

المقياس هنا هو أن العبارة إذا كانت مستمدة من كلام الناس فإنها فى نظر النقاد منحطة كثيرا عن تلك المكانة التى كانوا يتهافتون فيها على استيحاء نماذج مثلها من القديم ولكن المسوغ هنا هو أن السابقين قد قالوها :

---

(١) مجمع اللغة العربية : المعجم الكبير ص ٢٥ القاهرة ١٩٨١ م .

(٢) الثعالبى : أبو الطيب المتنبى ماله وما عليه ص ٥٢ ـ ط١ القاهرة ١٩١٥ م .

لقد كان معيباً أن يدخل الشعر أيه عاميات أو كلمات مبتذلة أو أسماء أطعمة فى مناسبة جليلة أو حتى عبارات مستوحاة باستعمالاتها العامية .

من الظواهر التى تتضح فى كتب النحو بأدنى تأمل الاعتماد الأساسى على الشعر إذ يكون وحده العنصر الغالب فى دراسات النحاة المتقدمين والمتأخرين من بين مصادر الاستشهاد، وذلك باستثناء " ابن مالك " الذى اعتمد على الحديث، وأبى حيان النحوى الذى اهتم بايراد الكثير من اللغات القبلية فى كتابة " ارتشاف الضرب" ، وابن هشام الذى وجه عناية خاصة لآيات القرآن ، وهذه الظاهرة السابقة تغلب فى كتب النحو وحدها و لم تكن كذلك فى " معاجم اللغة " ويبدو أن السبب فى ذلك أن أبحاث المعاجم تتجه لمعانى الكلمات المفردة دون حاجة كبيرة إلى إيراد النصوص التى استقرئت منها ، أما النحاة فاعتمادهم على الجمل المفيدة فكان من الضرورى لهم أن يوردوا النصوص كاملة وقد جاء معظمها شعراً على أنه ينبغى ألا يفهم من ذلك أن الشعر قد تفرد وحده بالدراسة ، فقد كان للنثر أيضاً وزنه لكنه كما بدا لنا فى كتب النحو وزن أخف كثيراً مما كان ينبغى أن يكون له ، إذ حظى الشعر بنصيب الأسد من الدرس والنقاش وكان له الاعتبار الأول فى هذا المجال ، وما يترتب على هذا الصبغة الشعرية فى دراسة النحو، وأن الشعر فن له لغته الخاصة وزيادة العناية به فى النحو أدت إلى تصورات جانبها التوفيق سواء من حيث قيمته ومهمته أو إلزام جمله وصيغه نهجاً يصيدق عليها ما يصدق على النثر مع أن لكل منها مستوى خاصاً من حيث الاستعمال وطرائق التعبير، فمن الناحية

الأولى ظن بعض العلماء أن الشعر أهم من النثر، وأن مرتبتـــه أعلـــى منـــه مادام قد حظى أكثر منه فى النحو بالعناية والرعاية، ومـــن ناحيـــة أخـــرى اضطرت الجمل الشعرية المتفــــردة النحـــاة إلى متابعتهـــا والبحـــث عـــن مسوغاتها وبذل الجهد ، ذلك أن الشعربقيوده اقتضـــى إخضـــاع الصيـــغ ونظم الكلمات وإعرابها إلى طرق خاصة، وقد تسبب ذلـــك فـــى وضـــع قواعد النحو فى موقف حرج ، إذ لابد لهـــا أن تفـــرض سـلطاتها علـــى تلك الأوضاع المخالفة للصيغ والجمل، وحينئـــذ تفـــرض حلـــولاً ذهنيـــةً تتوسط بين مقتضى القواعد النحوية، ومقتضى الموســيقى الشـعرية، فـإذا اقتصرت المسوغات عن أداء تلـــك المهمـــة الشـــاقة كـــانت " الضـــرورة الشعرية " هى الوسيلة المعدة للتعبير عن هذا التســـليم والقصـــور [١]"

وقد أباح سيبوية للشعراء ما يلـــى :

جعل المبتدأ نكرة والخبر معرفة ، وإذا كانت الجملـــة مكونـــة مـــن ثلاثـــة عناصر هى (حرف استفهام + اسم + فعل) يمكـــن للشـــاعر اســـتعمال أى من العنصرين تاليـــاً لحـــروف الاســـتفهام، والفصـــل بـــين المضـــاف والمضاف إليه وإضافة الصفة المشبهة إلى معمـــول يشـــتمل علـــى ضمـــير الموصوف، وعطف المظهر على ضمير الرفع المتصل ، وإســـقاط الفـــاء مـــن جواب الشرط إذا كان جملة اسمية، واستعمال جـــواب الشـــرط مرفوعـــاً ، واستعمال الفعل المتعـــدى بحـــرف الجـــر دون إثبـــات الجـــار والمجـــرور، ووقوع المعرفة بعد (لا) المفـــردة دون تكريرهـــا، وإحـــلال (إيـــا) محـــل الضمير المنصوب أو المجرور المتصل، وإسقاط نون الوقايـــة مـــن (قدنـــى)

---

(١) أنظر : المستوى اللغوى للفصحى واللهجات وللنثر والشعر ص ١٢٩ ـــ ١٣٠ د. محمد عيد عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٠ م .

و (قطني)، وإسقاط حرف الجر من المظهـــــر المعطـــوف علـــى مضمـــر، واستعمال (كاد) وبعدها (أن) المصدرية والفعـــل المضـــارع.

هناك مصطلح متداول في كتبُ " علـــم اللغـــة " ، خاصـــة تلـــك التـــي اهتمـــت بـــالجوانب التحويليـــة فـــي الجملـــــة وهـــــو مصطلـــــح Ungrammatical الذى ترجمة أساتذتنا وباحثونـــا إلى " غـــير الصحيـــح نحوياً " ويستعملة اللغويــــون المعـــاصرون للإشـــارة إلى الخـــروج عـــن القواعد والقوانين الخاصة بتركيب الجملة بالإضافـــة إلى غيرهـــا . وتتفـــق إشاراتهم تلك بعض الشيء من الناحية النحوية مع إشـــارات ســـيبوية .

ومصطلح " المحال " اهتم به الدكتور عبده الراجحـــى حـــين قـــارن بـــين سيبوية وتشومسكى Chomsly يقول : " إن القبول النحـــوى لجملـــة مـــا لا يتوقف على المعنى المعجمى لعناصر الجملة ، ولكنـــه يرتكـــن إلى نظـــام عميق معين يمتلكه المتكلم ، وبه يستطيع أن يميز جملة مـــن أخـــرى " ، ثـــم يأتى ببعض الجمل الصحيحة نحوياً[1]، وغـــير الصحيحـــة نحويـــاً ، ويعلـــق عليها بقوله : " إن هذا المثيل يمكن تطبيقة علـــى كـــل اللغـــات، والعـــرب القدماء تناولوا شيئا قريباً منه عند حديثهم عن الكـــلام المحـــال[2]

ولقد أجاز سيبوية بعض " الضرورات النحوية " للشـــعراء، فـــى حـــين لم يجز التراكيب المساوية لها نحوياً، وحين ندرس هذا الشـــعر، مـــع مقارنتـــه بتلك التراكيب فإنه يمكن التوصل إلى بعض خصـــائص " لغـــة الشـــعر " ، وما أبيح للشعراء خلالها، ومن اهتمامات الذين كتبـــوا عـــن تلـــك اللغـــة

---

(1) Chomsky : Syntactic Structures, P. 15, Mouton co . The Hague, 1954.

(٢) النحو العربى والدروس الحديث ، د. عبده الراجحى :ص ١١٨ بحث فى منهج الاسكندرية ١٩٧٧م .

الإشارة إلى الإنحراف فيها والخروج على المألوف، سواء أكان هذا الخروج منحرفاً أم عادياً [(١)].

وهناك تناقض فى المواقف أو بالأخرى تضاد بين علماء الأدب وبين النحاه واللغويين فعلماء الأدب عدوا تغير اشكال الشعر العربى وأبنيته على مر العصور تطوراً بينما عده اللغويون ضعفاً فى اللغة وتفككاً فى النسيج وفى ظاهرة أخرى كالضرورات الشعرية تقلب المواقف فيقبل النحويون واللغويون هذه الضرورات مسايرة للقواعد وتفسيرا للاستعمال بينما لا يقلها علماء الأدب لأنها لا تحقق لهم متعة فنية كما تحققت فى شعر القدماء فالذى يفهم من كلام من تعرض للحكم على الضرورة الشعرية من أهل الأدب أنهم يضيقون بها ذرعاً، ويعدونها أمراً قبيحاً يشين الكلام ، وكأنما هم بذلك يدعون إلى احتنابها وإن لم يحكموا عليها صراحة بالخطأ [(٢)] .

إن موقف النحاة من الضرورة موقف يكاد ينفق عليه الجميع، وهو عدها رخصة بتاح فى الشعر، مع اختلاف وصف هذه الرخصة حسناً وقبحاً بحسب موقعها فى الشعر أو وقعها على نفس الدارس ثقلا وخفة فمنذ قال سيبوية " أعلم أنه يجوز فى الشعر مالا يجوز فى الكلام وليس شيء يضطرون إليه إلادهم يحاولون به وجهاً[(٣)] " عدت الضرورة أمراً يجوز فى الشعر وله وجه ينبغى تفسيره، فتابعه النحاة فى هذا الاتجاه وتوسعوا فيه، فامتلأت كتب النحو بالضرائر الجائزة،

---

(1) Leech: A Linguistics Guide To English poetry, p. 36, Fifth impressing , 1976.

(٢) انظر عيار الشعر لابن طباطبا العلوى ص ٤٣ تحقيق طه الحاجرى وزغلول سلام القاهرة ١٩٥٦ م .

(٣) انظر سيبوية : الكتاب ج ١ ص ١٢ ـــ ١٣ القاهرة ١٣١٦هـــ

واجتهد النحاة فى تفسيرها وتوجيهها . وقد انفرد عن هذا الاتجاه العام لدى النحاة عالم واحد هو ابن فارس (ت ٣٩٥) عد الضرائر مخالفات، والشعراء يرتكبون الخطأ باستعمالها ، والنحاة قد جانبهم الصواب فى تسويغ هذة الأخطاء وإباحتها للشعراء . وقد قرر " ابن فارس " هذا الرأى المتفرد فى كتابه " الصاحبى " . كما ألف فيه رسالة صغيرة بعنوان " ذم الخطأ فى الشعر " بدأها بقوله " والذى دعانا إلى هذه المقدمة أن أناساً من قدماء الشعراء ومن بعدهم أصابوا فى أكثر ما نظموه، وأخطأوا فى اليسير من ذلك فجعل ناس من أهل العربية يوجهون لخطأ الشعراء وجوهاً ، ويتحملون لذلك تأويلا، حتى صنعوا فيما ذكرناه أبواباً ، وصنفوا فى ضرورات الشعر كتباً [١]" .

ومضمون هذه الرسالة يحقق عنوانها، إذ ذم أخطاء الشعراء وبين أنه لا فرق بين الشاعر والكاتب والخطيب فلِمَ يباح للأول ما لا يباح للآخرين وتهكم بمن يقول عن الشعراء إنهم " أمراء الكلام " كما تهكم بنماذج أوردها للضرورة، وبالنحاة فى التمحل لتسويغها ، وجاء فى كلامه : " فإن قالوا : إن الشاعر يضطر إلى ذلك لأنه يريد إقامة وزن شعره، ولو أنه لم يفعل ذلك لم يستقم شعره، قيل لهم : ومن اضطره أن يقول شعراً لا يستقيم إلا بإعمال الخطأ، ونحن لم نر ولم نسمع بشاعر اضطره سلطان أو ذو سطوة بسوط أو سيف إلى أن يقول فى شعره ما لا يجوز، وما لا تجيزونه أنتم فى كلام غيره [٢]"

ويجد الصاحب بن عباد فى لوازم المتنبى وخصائص لغته مدعاة قوية

---

[١] انظر : ذم الخطأ فى الشعر لابن فارس ص ٢٩ القاهرة ١٣٤٩ هـ .

[٢] انظر : ذم الخطأ فى الشعر لابن فارس ص ٣٠ .

للهزء والسخرية مثل ميل المتنبى إلى تكرير اللفظ ، وولعه بترديد طرق التعبير[1] ــ ذكر فى بيتين ستة عشر وصفاً متتاليات [2]ــ والتعسف فى الاطراد [3]، والتفاصح بالألفاظ النافرة والكلمات الشاذة، مثل كلمة : التوارب ، بدلاً من التراب[4]، وكلمة : جَفَخْت [5] ، أى فخرت[6].

بيد أنه، على الرغم من أنه لم يدع فرصة تمر دون النيل من الشاعر والسخرية منه، وعد حرية الشعر عليه خطأً فاحشاً، لم يوجه إليه تهمة اللحن فى اللغة أصلاً ، مع أن فى الأبيات التى ساقها كثيراً من الأمثلة على اللحن فى الاستعمال اللغوى . وحتى فى هذا البيت :

أحاد أم سداس فى أحاد

لييلتنا المنوطة بالتنادى

الذى يدعو لحنه إلى النقد دعاء صريحاً، لم يعلق الصاحب[7] إلا بأنه من عيون قصائده التى تحير الأفهام، وتفوت الأوهام، وتجمع من الحساب ما لا يدرك إلا بالأرثماطيقى وبالأعداد الموضوعة للموسيقى، وتصور كلام الحكل، ورطانة الزط .

وكذلك فى البيت :

---

(١) العمدة لابن رشيق ٢/٥٩ .

(٢) السابق ٢ / ٢٤ .

(٣) السابق ٢/٦٨ .

(٤) الكشف عن مساوىء شعر المتنبى للصاحب بن عباد ص ١٤ القاهرة ١٣٤٩ هـ .

(٥) انظر المثل السائر لابن الأثير ص ٩٨ بولاق ١٢٨٢ هـ

(٦) السابق ص ٢٥ ,

(٧) الكشف عن مساوىء شعر المتنبى للصاحب بن عباد ص ٢٠ .

أطعناك طوع الدهر يا ابن ابن يوســـف

لشهوتنا والحاسدو لـــك بـالرُّغم

اقتصر على تخطئة التركيب : الحاسد ولك وفى تعرضـه للناحيـة اللغـوى لا يتناول إلا ما تعلق بالأسلوب، فهو يجـد كلمـة : جـبرين [١] ، بـدلاً من جبريل[٢] ، التى يستعملها المتنبى لضـرورة الشـعر، غريبـة بغيضـة؛ كما يرى أن حذف كلمة : الدُّنَا ، جمع دنيا، فـى شـعر المتنبـى ، خـير من ذكرها [٣] ويتساءل فى سخرية [٤] مـن البيـت :

شديد البعد من شرب الشَّمول تُرُنْجُ [٥] الهند أو طلع النخيل

هل استهلال الأبيات أحسن، أم المعنى أبدع، أم قوله : ترنـج، أفصـح؟

وهذا التساهل والتجاهل التام الذى يبـدو مـن ابـن عبـاد تجـاه اللحن اللغوى فى شعر المتنبى، هو ظاهرة عامـة للموقـف الـذى أخـذه الأدباء فى أوائل العصـر الإسـلامى الأوسـط، مـن مسـألة الفصاحـة وسلامة اللغة [٦] لقد كان قبيلة أدبها كمـا كـان لكـل قبيلـة لغتهـا، فالقبيلة تروى خطب خطبائها وشـعر شـعرائها، ويحفـظ الخلـف مـن القبيلة آثار السلف. والعلماء الذين رحلـوا إلى الباديـة أو رحـل إليهـم

---

(١) السابق نفسه ص ٢٠ .

(٢) انظر الآمالى لأبى على القالى ٤٤/٢ طبع دار الكتب القاهرة ١٣٤٤هـ / ١٩٢٦ م .

(٣) الكشف عن مساوىء شعر المتنبى للصاحب بن عباد ص ١٩ .

(٤) السابق نفسه ص ١٦ .

(٥) انظر أدب الكاتب لابن قتيبه ص ٤٠١ نشر ماكس جرونرت ـ ليدن ١٩٠١ م .

(٦) العربية، دراسات فى اللغة واللهجات والأساليب، يوهان فك ترجمة د . رمضان عبد التواب ص ٨٤ الخانجى بمصر ١٩٨٠ م .

أعراب البادية، كانوا يأخذون عن العرب أدبهم كما يأخذون لغتهم، وأحياناً كانوا يأخذون اللغة في ثنايا الأدب .

وكان هؤلاء العلماء إذ يأخذون شعر الشعراء عن القبائل إنما يطلبون الأدب إما لنفسه وإما لأنه مادة اللغة ومستودع غريبها .

وكما كان في اللغة صحيح ومصنوع كان في الأدب كذلك صحيح ومصنوع، ووقع التصحيف في الأدب كما وقع في اللغة، ودخل الشك فيما روى من الأدب ماعدا المتواتر منه . وسبب ذلك أن كلاً من الأدب الجاهلي والإسلامي ظل سنين طويلة يتناقله الرواة شفاهاً عن طريق حفظهم له لا عن كتاب مدون . والحافظة كثيراً ما تخطيء، وكثيراً ما تخدع كلمة مكان أخرى متى استقام المعنى والوزن الشعرى. وسبب آخر أن العلماء كانوا يأخذون الأدب أحياناً عن صحف غير منقوطة ولا مشكوكة فيقرؤه كلّ حسبما يصح عنده المعنى .

وقد صنعت الشفاهية خصائص منتظمة في النحو والصرف والمعجم العربي . كما جعلت النص الشعرى لايقف عند مجرد التشكيل الصوتي والدلالي والنغمي . بل اكتسب خصائص الشفاهية حيث التواصل وجهاً لوجه، والتفاعل الحي بين المتحدث والمستمع ... وهناك العوامل النفسية المصاحبة للمواجهة الحية بين المتحدث والمستمع. وما بينهما من اختلاف كفارق السن وفارق السلطة وفارق المهارة اللغوية وتباين الخلفية، واختلاف نوايا المتحدث والمستمع ومدى الرغبة في مواصلة الحديث وما شابه ... إذاً تتميز الشفاهية بالحيوية وإمكان اللجوء إلى وسائل فوق لغوية للتأثير كالتلوين الصوتي

من خلال النبر والتنغيم، وسط الكلام واقتضابه، وما يصاحب ذلك الحديث من حركات الوجه واليدين والعينين، وجميعها أفعال كلامية .. [١]

وقد فقد المتلقى العربى معظم هذه الخصائص بعد تحول النص الشعرى من الشفاهية إلى الكتابية، حيث قيدت الصور الصوتية بعلامات الكتابة. وأصبحت القراءة محل الاستماع . " وعلى الرغم من أن الكلمات المكتوبة تشير إلى الأصوات، وأنها لايكون لها معنى إذا أمكن وصلها ... ظاهريا أو فى الذهن ... بالأصوات، وعلى نحو أدق، بالفونيمات التى تحولها إلى رموز فإنها تظل معزولة عن السياق الكامل الذى تبرز من خلالة الكلمات المنطوقة إلى الوجود . فالكلمة فى موطنها الشفاهى الطبيعى تمثل جزءاً من حاضر وجودى حقيقى ... فالكلمات المنطوقة هى دائماً تعديلات على موقف يضم أموراً غير الكلام ... " [٢] وهذا ما يؤكد لنا أسباب الثورة التى قام بها المولدون على المستوى الحياتى واللغوى والشعرى . إذ أحسوا أن النصوص الشعرية الموروثة تنقصها خصائص كثيرة بسبب فقدانها لحيوية العصرية والشفاهية . وفقدان هذه الخصائص كان الدافع لهم لرؤية جديدة للنص الشعرى . ابتداءً من عمود الشعر بعامة . وانتهاءً بمفردات الحياة الجديدة، وخصوصية المبدع صاحب النص المكتوب بخاصة . ولذا نحس أن التغاير بين ملامح الشفاهية التى أخذ عنها الخليل بن أحمد، والكتابة كانت وراء الإحساس بالمفارقة الفنية بين

---

(١) العرب وعصر المعلومات ، نبيل على :ص ٢٩٤ ــ ٢٩٥ عالم المعرفة (١٨٤)، الكويت، ١٩٩٤ م .

(٢) الشفاهية والكتابية ، والتر أونج :ص ١٩٢ ترجمة حسن البنا، مراجعة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (١٨٢) ١٩٩٤ م .

متطلبات النص القديم والنص المعاصر ونذكر فـــى هــذا الســياق ـــ أن الخليل بن أحمد هو ابن المرحلة الوسط بــين الشــفاهية والكتابيــة . وابــن مرحلة التحول بــين مرحلتــين حضــاريتين، أغلقــت الأولى نفســهاعلى العربية الأعرابية، وفتحت الثانية نفسها على حضارات العـــالم تنهــل مــن ثقافاتها وتصب كل استفادتها فـــى الواقـــع الحيـــاتى والنــص الجديــد . فكان لابد أن يقف عند الثابت وأن يترك المتحول لجيل تـــالٍ لــه .

وتقدم حياة المتنبى، التى كـــان مجالهـــا بــين العــراق، وســورية، ومصر، وفارس نموذجـــاً لذلــك . ومثــل هــذه الحيــاة فــى التحــول والمغامرات لم يكن أمراً غير مألوف؛ بــل كـــان هـــو القـــاعدة المطــردة. وهو يبين إلى أى مدى تشابهت إذ ذاك فى جميـــع البلــدان نظــم الحيــاة الأدبية وشروطها . فقد طوقت طبقة كبيرة مـــن الأدبـــاء الجوالــين فـــى محيط العالم الإسلامى من أدناها إلى أقصاهـــا، وكفلــت بذلــك نشــاطاً دائباً فى تبادل الأفكار والمذاهـــب، وحفــظ هــذا للغــة الأدب طابعهــا القديم؛ كما جعلها أيضاً لغة العلم والثقافة فــى العـــالم الإســلامى كلــه، التى كانت تفهم أيضاً خارج المحيط العربــى . هــذا وقــد ســاعد علــى اتساع دائرة نفوذ العربية، أنها صارت لغـــة فصحـــى فـــى درجـــة ثابتـــه كاملة الحلقات، ولم يعدلها تأثير حى متبادل مع لهجات البــدو فلــم يعــد من المستطاع أن ينشأ المرء ويترعرع معها فى بيئة لغوية حيـــة؛ بــل كـــان عليه أن يتعلمها كما يتعلم لغة سامية . وتشــير إلى وجهـــة نظــر الدوائــر الإسلامية إذ ذاك حـــول هـــذه المســألة، دعـــوى المقدســـى : أن أسمـــى درجات العربية كان يتكلم فى فارس؛ أى فى أرض غـــير عربيـــة اللغـــة، لأن الناس هناك كانوا يبذلون اجتهاداً عظيماً فـــى دراســتها .

وفي ذلك العهد كان يعد فصيحاً من سلم من الخطأ في مراعاة الإعراب والتصريف، ولاحظ قواعد العربية في صوغ الأفعال والأسماء، وتجنب العبارات الدارجة في اختيار الألفاظ . وإذن فقد صارت الفصاحة وسلامة اللغة أمراً محصوراً في الثقافة المكتسبة؛ ومن هنا غدت حذقاً فنياً يحسنه المرء على تفاوت كبير في المراتب والدرجات .

وكان لايعد إذ ذاك من اللحن اللغوى إلا الاصطدام الشنيع مع قواعد النحو؛ فلم يعد ينشأ اللحن من الاختلاف بين الاستعمال اللغوى القديم والحديث في مجارى التعبير الحى .

وكثير من التصادم مع روح العربية الفصحى القديمة يواجهنا عند جميع المنشئين في أوائل العصر الإسلامى الأوسط، لأن صلب الأسلوب في لغتهم قد صار فعلاً من العربية المولدة. وحتى لغة المتنبى (٣٠٣ ـ ٣٠٤ هـ) التى تأثرت تأثراً قوياً بمثل لهجات البدو (قضى الشاعر ما يزيد على سنتين وهو صبى من سنة ٣١٣ إلى ٣١٥ هـ في قبيلة كلب في أرض السماوة) [1] تحمل سمات من العربية المولدة .

فهو يتحدث عن رُكَب ناقته [2] فيجمعها على صيغة : رُكْباتها، بدلاً من صيغة التثنية : ركبتيها . وهذا لايصح توجيهه، كما

([1]) Blachere : Enzyklopadie des Islam I I I 844, leiden 1913 - 1934 .

[2] انظر المثل السائر لابن الأثير ص ١١ .

ذهب إليه الواحدى، بالإشارة إلى قوله تعالى (إن تتوبا إلى اللّه فقد صغت قلوبكما) [١]؛ ولا إلى البيت الذى يتكرر الاستشهاد به كثيراً :

ظهراهما مثل ظهور التُّرْسَيْن .

إذ إن التثنية فى هاتين الحالتين مفهومة من تثنية الضمير المضاف إليه، أو من الاسم المثنى المضاف إليه ([٢]) بل هو اتجاه الى الظاهرة الملحوظة اليوم فى كثير من اللهجات العربية، وهى علبة الجمع على المثنى فى الاستعمال وشبيه بهذا استعمال لفظ الجمع : أيدى، بل جمع الجمع : أيادى ([٣]) فى مكان المثنى ولو أن الخصائص الشفاهية استمرت لأوجدت لنفسها طوابع جديدة، تختلف عما سبقها، لأن النص سيمتلك آنذاك القدرة على التحول والتغير واستطاع الأدب الشفاهى أن يكمل رحلة الشفاهية، ويضيف قوالب وأوزان جديدة لم يخترعها الخليل، بسبب انفتاحه على المبدع والمتلقى فى لحظة حية . لم تخف من قدسية النتاج الفصيح، بل استفادت منه وأغنته فيما بعد .

فليست الأشكال الشعبية الجديدة إلا صدى للشفاهية وللأشكال الفصيحة التى وضعها التصنيف الرسمى فى هامش الاهتمام كعناصر ساقطة من الحساب العام للنص الشعرى الذى سيطر عليه شكل القصيدة والعمود الشعرى [٤]

---

(١) سورة التحريم آية ٤ .

(٢) انظر . Reckendorf, Arabiche syntax 138 Heidelbery 1921

(٣) الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ١٦ / ١٤٠ بولاق ١٢٨٥ هـ .

(٤) موسيقى الشعر العربى، قضايا ومشكلات ، د . مدحت الجيار : ص ١٥٦ .

وغالبا ما يحول الشعراء الظواهر اللغوية الى ظواهر إيقاعية خصوصاً فى حروف المد التى تكثف هذا الإيقاع بتخللها للصوامت والتركيز على إيرادها فى نهايات الأبيات لتتناسب مع الزفرات التى ينفثها الشاعر الذى غالباً ما تكون تجربته ناشئة عن معاناة ومن ذلك تحويل التنوين إلى مد كما فى قول الشاعر [1] :

أقل اللوم عازل والعتابن وقولى إن أصبت لقد أصابن

فهذا النوع من التنوين يسمى تنوين الترنم ويرد فى القوافى لكن العروضيين لايقبلون التنوين المنقلب عن مد روياً ولذا يصنع الشعراء العكس فيقلبون نون التوكيد ألفاً كما فى قول الشاعر [2]

فإياك والميتات لاتقربنّها ولا تعبد الشيطان والله فاعبدا

وفى هذا الإطار عد العروضيون واللغويون والنحاة ما شابه هذه الظواهر حتى عصر التقعيد ضرورات و لم يعدوها مخالفات فقط لأنها وردت عن القدماء على حين أنهم لم يبيحوها للمحدثين من الشعراء وفى هذا الإطار أسموها بالضرورات وقسموها إلى ضرورات حسنة أى مقبولة وضرورات مجحفة أى قبيحة ومرذولة لأنها تخرج عن نطاق القواعد وتكسر قوانين اللغة ، والحقيقة إن ما ورد عن الشعراء من هذه المسائل قبل مرحلة التقعيد يعد خروجاً عن العرف فى الاستعمال اللغوى وأحكام الفن الذى ينظمون فيه .

ولما دوّن العلماء الأدب اتجهوا جهة أخرى غير جهة اللغة . ففى اللغة ساروا نحو الجمع والاستقصاء حتى انتهوا إلى عمل معجم

---

(١) انظر كتاب : " اللغة العربية معناها ومبناها ، د . تمام حسان ص ١٢

(٢) ديوان الأعشى ص ١٠٣ تحقيق رودلف جاير فينا ١٩٢٧ م .

شامل . أما فى الأدب فساروا على منهج الاختيـــار، ولم يحـاولوا وضـع كتب شاملة لكل ما روى مـــن أدب عـــن كـل القبـائل، ولم يبتكـروا نظاماً لجمع الأدب كما ابتكروا نظاماً لعمـــل المعـاجم . والسـبب فـى ذلك هو صعوبة بل استحالة جمع كل الشـعر وكـل النـثر . وكـل مـا عمله علماء الأدب هو اتجاههم إلى المختارات . ومـــن أقـدم مـا وصـل إلينا فى ذلك العصر : المفضليات والأصمعيات جمهـــرة أشـعار العـرب، وكلها شعر .

فالمفضليات جمعها مشافهة المفضل الضبـــىّ المتوفـى ١٦٨ هــــ ، وهى مجموعة قصـــائد كاملـــة تبلـغ ١٢٦ قصيـدة لشـعراء جـاهليين وإسلاميين ومخضرمـين .

والأصمعيات جمعها الأصمعى عبـد الملـك بـن قريـب المتوفـى ٢١٤ هـــ . وهى مجموعة قصائد تبلغ سبعاً وســبعين قصيـدة .

أما جمهرة أشعار العرب فجمعهـــا أبـو زيـد محمـد بـن أبـى الخطاب القرشى فى أواسط القرن الثالث الهجرى . وهـــى مختـارات مـن الشعر الجاهلى والمخضرم رتبها الأصمعى جامعها سبع مراتـب فـى كـل مرتبة سبع قصائد .

وهذه المراتب السبع هـــى : المعلقـات، والمجهـرات، والمنتقيـات، والمذهبات، والمراثى، والملحمـــات، والمشـوبات . كذلـك مـن أقـدم الكتب التى جمعـت بـين مختـارات الشـعر والنـثر : البيـان والتبيـين للجاحظ، ثم الكامل للمـــبرد .

ناهينا بكتب الحماسة وهى مختارات أيضاً كالحماسة البصرية وحماسة التبريزى وحماسة أبى تمام والوحشيات للمؤلف نفسه وحماسة المرزوقى وغيرها .

ويفسر الجاحظ سبب نشوء لغة مولدة فى القرن الثانى بأنها أثر من آثار اختلاط اللغة العربية بلغات أهل البلاد المفتوحة وبخاصة الفرس، وهذه اللغة المولدة كانت لغة العامة الأكثر شيوعاً، يقول الجاحظ : " وأهل الأمصار إنما يتكلمون على لغة النازلة فيهم من العرب ولذلك تجد الاختلاف فى ألفاظ أهل الكوفة والبصرة والشام ومصر .. ألا ترى أن أهل المدينة لما نزل فيهم ناس من الفرس فى قديم الدهر علقوا بألفاظ من ألفاظهم، ولذلك يسمون البطيخ الخربز ... وكذلك أهل الكوفة فإنهم يسمون المسحاة بال، وبال بالفارسية، .. وقد يستخف الناس ألفاظاً ويستعملونها، وغيرها أحق بذلك منها .. والعامة ربما استخفت أقل اللغتين وأضعفهما وتستعمل ما هو أقل فى أصل اللغة استعمالاً وتدع ما هو أظهر وأكثر . ولذلك صرنا نجد البيت من الشعر قد سار ولم يسر ما هو أجود منه وكذلك المثل السائر " [1] وعلى هذا فلم تستبدل اللغة العربية القديمة بلغة أخرى، ولكنها تطورت وتغيرت فى طرائق تعبيرها وفى تركيب جملها، وفى مادتها اللغوية نفسها، وهذا التطور قد يكون واضحاً وضوحاً جلياً يدركه الإنسان لأول وهلة وذلك حين يكون فى المادة اللغوية أو طريقة التعبير، ولكن لايخفى على البصير حين يكون فى تركيب

---

[1] البيان والتبيين ـــ الجاحظ : ج١ ـــ ص ١١، ١٢ ـــ مطبعة الفتوح الأدبية ـــ القاهرة ـــ ١٣٣٢ هـ .

الجملة ولعل أصدق مثال لذلك ماروواه أبــو الفــرج الأصفهــانى أن أبــا عمرو ابن العلاء ومعه خلف الأحمر أتيا بشــاراً فقــالا لــه : مــا هــذه القصيدة التى أحدثتها فى سلم بن قتيبه ؟ قــال : هــى التــى بلغتكمــا ؟ قالا : بلغنا أنك أكثرت فيها مــن الغريــب . فقــال : نعــم . بلغنــى أن سلماً يتباصر بالغريب فــأحببت أن أورد عليــه مــالا يعرفــه ؟ قــالا : فأنشدنا، فأنشدهما :

بكّرا صاحبيّ قبل الهجير　　　إنّ ذاك النّجاح فى التبكير

حتى فرغ منها فقال له خلــف : لو قلت يــا أبــا معــاذ مكان (إن ذاك النجاح) (بكّر فالنجاح) كان أحســن، فقــال بشــار : بنيتها أعرابية وحشية، فقلــت إن ذاك النجــاح كمــا يقــول الأعــراب البدويون، ولو قلت : بكراً فالنجاح كان هــذا مــن كــلام المولديــن ولا يشبه ذلك الكلام ولا يدخل فى معنى القصيــدة [١] وهــذه الروايــة إنمــا تدلنا على الفروق الدقيقة التى لايبصرها إلا خبير بــين الأســلوب العربــى القديم والأسلوب المولد فى تركيــب الجملــة [٢] ، يــرى عبــد القــاهر الجرجانى أن من شأن (إن) إذا جاءت على هــذا الوجــه أن تغنــى غنــاء الفاء العاطفة وأن تفيد من ربط الجملة بما قبلها أمراً عجيبــاً فــأنت تــرى الكلام بها مستأنفاً غير مستأنف مقطوعاً موصولاً معاً، أفــلا تــرى أنــك لو أسقطت (إن) لم تر الكلام يلتئم، ولرأيــت الجملــة الثانيــة لا تتصــل بالأولى كما تدلنا أيضاً على أن بشاراً وأمثاله كــانوا يتكلفــون الأســلوب

---

(١) الأغانى ــ بو الفرج الأصفهانى : ج ٣ ــ ص ١٩٠ .

(٢) دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجانى :ص ٢١١ .

القديم تكلفاً لإرضاء نزعة الممدوحين علـــى حســـاب إحساســـهم الفنـــى وميلهم الشعرى .

ولعل أول خلاف يقع بين الأسلوب القديـــم والأســـلوب المولـــد فى القرن الثانى هو الخلاف على مـــادة اللغـــة نفســـها وهـــى الألفـــاظ ، فاللغة القديمة كانت تعتمد على ألفاظ وحشية جزلة قويـــة الرنـــين تقتحـــم الأسماع وتملأ فم منشـــدها وآذان ســـامعيها، وكـــان الشـــعراء القدامـــى يصطنعون هذه اللغة لأنها بالفعل لغتهم ونتاج بيئتهـــم وصـــدى مجتمعهـــم وحياتهم، ومواكبةً لما اشتهر استعماله من أوزانهـــم كـــالطويل والبســـيط والكامل . ولكن حين تطورت الحيـــاة الاجتماعيـــة والعقليـــة للمجتمـــع الإسلامى وشاعت مظاهر الترف والرقة فى أنحائه تغـــير إحســـاس النـــاس بالألفاظ فصاروا ينفـــرون مـــن الوحشـــى الغليـــظ ويميلـــون إلى الرقيـــق الموحى . ولا عبرة فى هذا بما يقوله المستشـــرق " جـــب " عـــن تأثـــير الفرس فى لغة الشعر وميلهـــا إلى الرقـــة والدماثـــة [1] ذلـــك أن التطـــور الاجتماعى وتطور أحاسيس الشعراء أنفسهم والذوق العـــام فـــى العصـــر هو الذى أدى إلى هذه الرقة والبعد عن الوحشى الغريـــب وقـــد تنبـــه إلى هذه الحقيقة من قبل قدامة بن جعفر فهو يقول فى كتابـــه (نقـــد الشـــعر) : " من عيوب الشعر أن يركب الشاعر منه مـــا ليـــس بمســـتعمل إلا فـــى الفرط ولا يتكلم به إلاشاذاً ... وهذا البـــاب يجـــوز للقدمـــاء ليـــس مـــن أجل أنه حس، ولكنه لأن من شعرائهم من كان أعرابياً قـــد غلبـــت عليـــه العَجرَفِيّة... ولأن من كان يأتى منهم بالوحشى لم يكن يـــأتى بـــه علـــى

(1) Gibb H . A . R ., - Arabic literature, introduction p . p . 42 - london - 1926 .

جهة التطلب له والتكلف لما يستعمله منه، لكـــن لعادتـــه وعلـــى ســـجية لفظه"[١]

وقد أدرك يوهان [٢] فك التطور الذى حـــدث فـــى لغـــة الشـــعر فقال إن الذى دعا إليه هو الانتقال من حياة البـــداوة إلى حضـــارة المـــدن وتغلغل غير العرب فى مناطق الأدب، ولهذا تراجـــع فـــى ذلـــك العهـــد الطابع الوحشى للعربية القديمة بثروتها الفياضـــة فـــى الألفـــاظ والقوالـــب ويقصد الأوزان أمام أسلوب منمّق مهذب لايســـبب اســـتواؤه وســـهولته صعوبات ذات بال للأفهام . وهذه اللغة المنسكبة الواضحـــة ســـرعان مـــا احتذيت واستعملت فى الأدب مـــن قبـــل المثقفـــين جميعـــاً فـــى العـــالم الإسلامى دون تمييز بين أصل وجنس، ولا بين لغة أصليـــة ولهجـــة وطنيـــة خاصة [٣]

وما يقوله يوهان فك حقيقة جديرة بـــالنظر، فالأســـلوب المولـــد، أو الأسلوب العربى المتطور لم يكن وقفـــاً علـــى الشـــعراء المولديـــن دون غيرهم، بل كان لغة الشعر نفسها بصفة عامـــة.

---

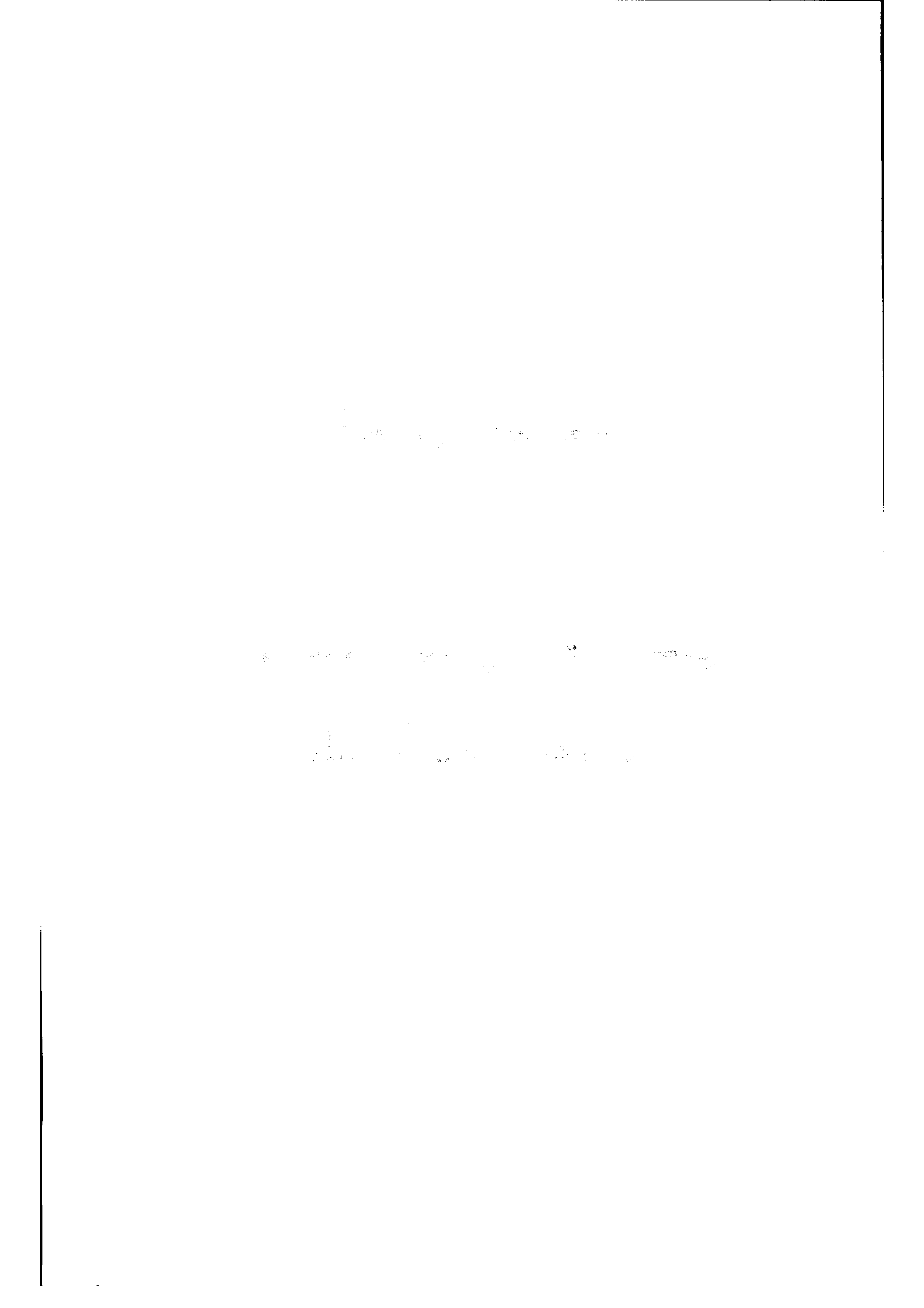
[١] نقد الشعر ، قدامة بن جعفر : ص ١٧٠ ــ ١٧١ نشر مكتبة الخانجى بالقاهرة ١٩٤٨م.

[٢] العربية ، يوهان فك : ص ٥٨ .

[٣] العربية ، يوهان فك : ص ٥٨ .

الفصل السادس

مناسبة الوزن العروضى للتركيب اللغوى



عقد القدماء من علماء العربية فصولاً مستفيضة في كتبهم لبحث عدة مسائل من اللغة تدور كلها حول ظاهرة واحدة : هي نمو اللغة في ألفاظها وأساليبها، ووسائل هذا النمو . وندعوها جميعاً " طرائق نمو اللغة " تلك التي أمدتنا بفيض من الألفاظ والأساليب، وجعلت من لغتنا العربية أغزر اللغات السامية مادة، وأكثرها تنوعاً في الأساليب، وأدقها في القواعد [1]

ومعنى ذلك أن اللغة وآدابها ظاهرة من ظاهرات الحياة الاجتماعية التي لابد أن تأخذ حظها من التطور والنمو، وذلك بتفاعلها مع غيرها من الظواهر الأخرى التي لابد أن تؤثر فيها، وتتأثر بها حتى تتألف من مجموعها صور متجانسة لأشكال الحياة وأوضاعها، ومعنى ذلك أن لكل لغة ذات تاريخ قوة ذاتية تساعدها على التجدد والنمو وسرعة الاستجابة لعوامل التطور، وحركات التغير الاجتماعي، وتلك حقيقة من الحقائق البديهية التي تقررها الدراسات اللغوية والاجتماعية [2]

واللغة العربية وأسلوبها تضع الناظم أمام مستوى رفيع من الأداء من حيث المعنى وغزارة المادة اللغوية وقدرة القوالب اللفظية

---

(١) من أسرار اللغة د . إبراهيم أنيس ص ٦ مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، الطبعة السادسة ١٩٧٨ م

(٢) انظرعلم اللغة العام ، على عبد الواحد وافى : المطبعة السلفية بالقاهرة ١٩٣٨ م

على الإعراب عن دقائق المعنى، فكيف تحقق العربيـة هـذا المسـتوى مـن النماء والغنى فى ثروتها اللغوية لفظاً وتركيبـاً ؟

ومن خلال هذا التراث الضخم فى دراسة العربيـة " يلمـح عـدة طرق أساسية سلكتها العربية منـذ نشـأتها الأولى وحتـى يومنـا هـذا لتحقيق هذا النمو فى ثروتها اللغوية، وهـذه الطـرق هـى : الاشـتقاق، النحت، التوليـد، والمجـاز والاقـتراض اللغـوى (المعـرب والدخيـل)، وانقراض الكلمات (الاستغناء عن بعـض الاسـتعمالات) .

واللغة العربية عندما تسلك تلك الطـرق السـابقة جميعـاً تخضـع لعوامل التطور والنمو لتحقق نفسها التوازن المطلـوب لمقتضيـات الحيـاة الفكرية والمادية فى الفترة التاريخية التى تمر بهـا .

لذلك كانت أشعار المولدين تنثال عليهم فـى سـهولة وبسـاطة تعبر عن أفكارهم مباشرة بلا تعقيد، وتؤدى هذه المعـانى المباشـرة ألفـاظ سهلة موحية قريبة من لغة الحياة اليومية أو هى بـالفعل منهـا .

وسرعان ما تذيع هذه الأشعار ويقبل عليها الناس فى سهولة ويسر وتصبح جزءاً من ثقافتهم ومرآة تنعكس عليها أفكارهم وعواطفهم .

ومن هؤلاء الشعراء أبو الشيص الذى يقـول عنـه الأصفهـانى : (كان الشعر عليه أهون من شرب الماء على العطشـان) [1] ، كمـا نجـد هذه السهولة المفرطة عند أبى دلامة فى مثـل قولـه :

أبلغي سيّدتي باللّه يا أمَّ عَبِيدَهْ [2]

---

[1] الأغانى ، أبو الفرج الأصفهانى : ج ١٥ ص ١٠٤ .

[2] الديوان ، أبو دلامة : ص ١٤٨، ط الجزائر ١٩٢٢ م .

وعند ربيعة الرقى الذى يشبهّ أبو الفـرج أسـلوبه بأسـلوب أبـى العتاهية المفرط فى السهولة[1] . وكذلك كان شعر إبراهيـم الموصلـى لينـاً رقيق الألفاظ بسيط التعبير، كما فى قولـه مثـلاً .

لذاتِ الخال أرّقنـــى خيال بات يَلْثُمنـــى
بكى وجرى له دَمْع لما بالقلب منْ حُـــزن
فلا أنساه أو أنســى إذا أُدْرِجْتُ فى كفنى (٢)

وتتضـح شـعبية الأسـلوب الشـعرى عنـد بعـض الشـعراء واختيارهم ألفاظهم من لغة الحياة اليومية فى مثل شـعر أبـى الشـمقمق، كما فى قوله :

ولقد قلتُ حين أحْجَرنى البَرْدُ كما تحجر الكِـلاَب ثُعـَالَهْ
فى مبيتٍ من الغضـــارة قَفْرٍ ليس فيه إلا النّـوى والنُّخالَةْ
عَطَّلَتْهُ الجُرذانُ منْ قلة الخَيْـر وطار الذُّباب نحو زُبالـــةْ
هاربات منه إلى كُلّ خصــب حين لم يرْ تَجِينَ منهُ بلالـــةْ
وأقام السنّوْرُ فيه بشَـــرٍّ يسألُ اللّه ذا العُلا والجلالهْ(٣)

ولم يكن الأسلوب المولد يمتاز بالبسـاطة فـى الـتراكيب ورقـة الألفاظ وسهولتها وبعدها عن الغريب واقترابها مـن لغـة الحيـاة العاديـة فحسب، ولكنه أيضاً كان ذا سمات جديدة مـن ناحيـة خروجـه علـى

---

(١) الأغانى ــ أبو الفرج الأصفهانى : ج١٥ ــ ص ٣٧ .

(٢) السابق نفسه ج ١٥ ص ٨١ .

(٣) شعراء عباسيون ، أبو الشمقمق : ص ١٤٩ تحقيق جوستاف فون جرونباوم ــ دار مكتبة الحياة ــ بيروت ــ ١٩٥٩ .

بعض قواعد اللغة ليستكمل فى الغالب صورته الشعبية وغايته فى السهولة والرقة والوضوح . فقد لاحظ يوهان فك أن فى شعر محمد بن يسير مثلاً بعض السمات بالمولدة الطابع مثل حذف الهمزة المحققة لافى الصيغ الدراجة فحسب،بل كذلك فى مثل (قراة) بدلاً فى قراءة[1]، كما أنه أدخل نوعاً من الاختصار الذى اشتهر فى اللهجات المتأخرة بجمعه لفظ شاهين بمعنى صقر على شواهن . كما أنه يلاحظ أن بشاراً كان يستعمل أحياناً عبارات شعبية مثل استعماله لفظ قارورة أى زجاجة بمعنى المرأة، وكان لايرى بأساً فى أن يدخل فى شعره رطانة نبطية ليقلد أسلوب نبطى فى النطق كما فى قوله (لادَهْل من جَمْلا) أى لاخوف من الجمل [2]

ويبدو أن أصحاب الأسلوب المولد كانوا يريدون التوسع فى استعمال الألفاظ العربية القديمة وفق هواهم، وابتكار اشتقاقات لهذه الألفاظ بعيدة عن المشتقات، ومن ذلك قول بشار:

على الغزلى سلامُ الله منّى وإنْ صَنَعَ الخليقةُ ما يشاءُ

فليس فى المصادر على وزن فعلى هذا الجمع (الغزلى) ولهذا خطّأ سيبوبة بشاراً فيه [3] كما خطّأه فى مشتقات مماثلة . وليس فى اللغة أيضاً كلمة (الزراء) بالمعنى الذى أراده بشار فى قوله :

ليس منا مَنْ لايُعاب فأغْضى رُبَّ زارٍ بادٍ عليه الزَّراءُ[4]

---

[1] العربية ـــ يوهان فك : ص ٩٥ .

[2] العربية ـــ يوهان فك : ص ٥٨ .

[3] ديوان بشار ـــ بشار بن برد: ج ١ ـــ ص ١٠٥ .

[4] ديوان بشار ـــ بشار بن برد : ج ١ ص ١١٥ .

ونجد المولدين أيضاً يتوسعون فى حـــذف الهمـــزة بعـــد المـــد أى تسهيلها فيقولون (ورا) بدلاً من وراء، كما فى قول الوليد بـــين يزيـــد :

إنّى سمعت بلَيْل   وَرا المُصَلّى برنّهْ

وكما نجد فى شعر أبى العتاهية (الأحيا) بـــدلاً مـــن (الأحيـــاء) حيـــث يقول :

خرجنا مِنَ الدُّنيا ونحنُ مِنَ أهْلِها   فلا نَحْنُ فى الأمواتِ فيها ولا الأحيا[1]

و(الما) بدلاً من (الماء) فى قوله : (فإنما النـــاسُ تـــراب ومـــا) و(الفنـــا) بدلاً من (الفناء) فى قول بشار : (قلّ من يَسلَمُ من عـــىّ الفنـــا) [2]

بل نجدهم أيضاً يتوسعون فى حذف الهمـــزة عمومـــاً مثـــل (راس) بدلاً من (رأس) و(باس) بدلاً من (بأس) كما فى قول أبـــى نـــواس :

بِكَ أستجيرُ منَ الرّدى   وأعوذُ منْ سَطوات باسِكْ

وحياة راسك لا أعودُ   لمثلها وحيـــاة راســـكْ

و(قراه) بدلاً من (قرأه) فى قول أبى نـــواس أيضـــاً :

كُلّما خطّ أبا   جادِ قَراهُ فَمحاهُ

و(جيتُ) بدلاً من (جئتُ).كما فى قـــول بشـــار :

أحِبّى ليس لى صَبْرٌ   وإن رَخصْتَ لى جيتُ [3]

وكان الشعراء المولدون أيضاً يستعملون ألفاظاً شعبية جديـــدة فـــى مثـــل قول بشار :

---

[1] ديوان أبى العتاهية : ص ١٠ دار صادر بيروت ١٣٨٤ هـ ــ ١٩٦٤ م

[2] ديوان بشار ج ١ ص ١٣٣ .

[3] ديوان بشار ـــ ج ٢ ص ٢٠ .

وغَداةَ الخَميس قد مَوتَتْني ثم راحتْ فى الحُلّة الخضْراءِ

ولفظ (موتتنى) من الألفاظ الجديدة فى شعر أهل العصر من المولدين، والأصل أماتت وهو منْ قياس التضعيف على همزة التعدية[1]

ولفظ (ست) أيضاً من الألفاظ المولدة الجديدة التى دخلت لغة الشعر فى هذا العصر، يقول بشار :

بثُ به أسقَى رَهاوِيَةً لَعَبَبَ سِتٌ خُلقَتْ للعابِ

من الألفاظ الجديدة التى نجدها نجدها عن بشار أيضاً كلمة " المسباح" فى قوله :

وأصابَهُ سحُر البخيلة بَعْدَما ألفَ الصَّلاة وعاد بالمسباح

والسبحة مولدة اسماً ومسمى فى القرن الأول وأصل السبحة فى العربية صلاة النافلة [2].

كما نجد عند أبى نواس استعمال (باس يبوس) بمعنى قبّل — وهو لفظ مولد — فى قوله :

ولو علمنا أنه هكذا كنّا إذا بُسْنَا مسحناها

والشعراء المولدون كانوا فى سبيل تصوير كلام العامة لايبالون بحركات الإعراب أو همزات القطع والوصل وما أشبه فأبونواس يقول فى إحدى قصائده :

قال حفْص إجلدوه إنه عندى بَليدُ
عنْدها قال حبيبىْ يا مُعَلّمْ لا أعودُ

---

[1] السابق نفسه — ج ١ — ص ١١٥ .

[2] ديوان بشار — ج١ — ص ٢٧٦ .

فقطع الهمزة فى قوله (اجلـــدوه) وســكن آخــر (يــامعلم) و لم تقتصر لغة الشعر المولدة على اســتعمال ألفــاظ دارجــة شــعبية ولكنهــا كثيراً ما تضمنت عبارات مستقاة من أفواه العامـــة فــى ذلــك العصــر، ومن ذلك مخاطبة الحبيبة بعبارة (يانور عينى) التى تتردد كثــيراً فــى شــعر أبى نواس وبشار، يقول أبو نــواس :

عنانُ يانورَ عَيْنى قد حَلَّ جِسْمي الخطوبا

ويقول بشار :

نُور عَيْنى أصبت عَينى بسكْبٍ يَوْمَ فارقتني على غَيْر ذَنْب

وكانوا يصفون الشخص العزيز فى لغتهم العاميـــة بأنــه (علــى العينــين والرأس)كما فى قول بشـــار:

لقدْ كُنْتُ على العَيْنَيْن والرأسِ فَنَحّيتُ

وحين يطلب بشار من محبوبته أن تجد فى حبهــا إيــاه يقــول لهــا (لاتلعبى بحياتى) وحين يستغرب هجرها يقول (كــأنى قــد قتلــت لهــا قتيلا) .

وتضمنت لغة الشعر أيضاً فى ذلك العصر أمثــالاً شــعبية بعضهــا يرجع إلى أصل فارسى، كما لم تجد هذه اللغـــة بأســاً فــى أن تتضمــن ألفاظاً فارسية بكثرة ـــ وهذه الناحية نتيجـــة لأثــر التوليــد أو اختــلاط اللغة العربية القديمة بلغات الأمم المفتوحة وأهمهــا الفارســية .

فالجملة المولدة جملة قد تطول وتســرف فــى الطــول ويتخللهــا الكثير من الجمل الفرعية والمعترضة أما الجملـــة العربيــة القديمــة فهــى . جمبة قصيرة مباشرة تبتعد عن الحلى اللفظية وغيرها مـــن أســاليب وشــى

الكلام الذى تميزت به العربية المولدة، ويدل على ذلك ما علق به صاحب كتاب الصناعتين على قول ابن المقفع عندما سئل لم لا تطيل القصائد قال لو أطلتها عرف صاحبها فقال أبو هلال العسكرى (ت ٣٩٥ هـ) يريد أن المحدث يتشبه بالقديم فى القليل من الكلام فإذا أطال اختل فعرف أنه كلام مولد [١]. ولم يدرك المستشرق دى بور حقيقة التطور الفكرى الذى انعكس على التراكيب اللغوية عند كاتب كأبى العلاء فاتهمه بأنه ليست لديه القدرة على التركيب وإن كانت له مقدرة على التحليل [٢]، أما المستشرق يوهان فك فقد وضع يده على حقيقة التطور اللغوى عندما قرر أن كثيراً من التصادم مع روح العربية الفصحى القديمة يواجهنا عند جميع المنشئين فى أوائل العصر الأوسط لأن صلب الأسلوب فى لغتهم قد صار فعلاً من العربية المولدة [٣] ثم يذكر من بين هؤلاء المنشئين أبا الطيب المتنبى وأبا العلاء المعرى [٤] على أن هذا النمط من الأسلوب المولد لم يبدأ فى هذا العصر بطبيعة الحال وإنما بدأ منذ فترة مبكرة فى حياة العربية استمر إلى يومنا هذا فعبد الرحمن شكرى ينشد فى الأسلوب الشعرى المتانة مع السهولة ولذلك يأخذ فى التفريق بين متانة الأسلوب الشعرى وغرابته فيقول: " وقد تكون العبارة الملأى بالكلمات الغريبة أخس أسلوباً وديباجة وأقل متانة من العبارة السهلة التى ليس فيها غير المألوف من

(١) الصناعتين ، ابو هلال العسكرى : ص ١٥ .

(٢) انظر تاريخ الفلسفة فى الإسلام ، دى بور : ص ٧٨ ترجمة محمد عبد الهادى ابو ريده الناشر المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ١٣٧٤ هـ ـــ ١٩٥٤ م .

(٣) انظر العربية ، يوهان فك : ص ١٦٩ .

(٤) السابق نفسه : ص ١٦٩ ـــ ١٨١ .

الكلمات فينبغى للشاعر المبتدىء أن يتطلب المتانة وأن لايخلط بينها وبين الغرابة " كى لا تضله الغرابة عن المتانة فيقنع بها . انظر مثلاً قول المتنبى:

عرفت الليالى قبل ما صنعت بنا

فلما دعتنى لم تزدنى بها علما

هذا أسلوب فخم جزل رائع متين ولكن ليس به غريب .. " [1]

وينتهى عبد الرحمن شكرى بعد إسهاب فى تقصى الضعف عن الكلمة التى كثر استعمالها إلى القول بأن الكلمة الوضيعة هى التى تحجب المعنى والعاطفة، وأن الكلمة الشريفة هى التى تدل على المعنى وتقع موقعها الخاص بها من الشعر. هذا القول يردده كل من المازنى والعقاد . إن الدراسة الأسلوبية لكل كاتب أو شاعر من هؤلاء تكشف عن انتشار هذه العربية المولدة بالخصائص سواء فى الألفاظ أم التراكيب وخاصة عند بعض الكتاب الذين تناولوا موضوعات كانت من قبل غير معروفة عند العرب [2]

غير أننا لابد أن نذكر هنا أيضاً مظهراً هاماً امتازت به العربية المولدة عن العربية القديمة وذلك فيما يتصل بأوزان الشعر العربى ، إذ إن الوزن فى الحقيقة ما هو إلا نسق أو تركيب لغوى قد اختصت العربية القديمة ببعض الأوزان التى استخرجها الخليل فيما نعرفه من بحور الشعر العربية مثلها فى ذلك مثل شكل الجملة العربية من حيث التركيب والبناء ومن ثم يمكن أن نعد التجديد فى أوزان الشعر العربى

---

[1] الديوان ، عبد الرحمن شكرى : حـ ٥ طبع الإسكندرية .

[2] العربية ، يوهان فك : ص ١٩١ وما يليها .

يدخل ضمن التوليد فى قوالب الوزن الشعرى وذلك لأن العربية القديمة التزمت قوالب معينة لكنَّ المولدين أدخلوا على هذه القوالب بعض التعديلات وابتكروا أوزاناً جديدة تلفت نظر الباحث فى التركيب اللغوى من حيث صلته بالوزن فى الشعر.

ولذلك حينما عاد الشعر فى عصر الإحياء والبعث إلى سابق عهده العربى الأصيل تمسك بمتانة النسج وسلامة التركيب وجودة الأوزان ولم يخرج الشعراء المجددون فيما أحدثوه من تجديد فى موضوع الشعر وقوالبه عن القوانين اللغوية . ومالوا إلى اللغة السهلة التى لاتبعد كثيراً عن اللغة المألوفة المتداولة، والسهولة لا تتعارض مع الفصاحة . فإن أجَلّ الشعر العربى وأيسره كما قال عبد الرحمن شكرى هو الشعر الذى لم تتكلف فيه الغرابة .

وهناك سبب آخر يرجع إلى طبيعة الشعر نفسها . فالشعر لايقنع بتسجيل مظاهر الحياة كما هى، وإنما يرنو إلى المثل العليا معبراً عن أسمى العواطف . ولا يقوى الأسلوب المولد على التعبير عن المثل العليا والعواطف السامية، فهو يقف دائماً عند سطح الحياة يلبى مطالب الناس فى أحاديثهم ومعاملاتهم ولكنه لايستطيع التحليق إلى أفاقها العالية [١]

والحق أن هناك علاقة قوية بين التطور اللغوى وبين توليد الأوزان الجديدة وهو توليد فى التركيب هنا إذ إنه تناول الشكل فكلما أخذت العربية فى التطور وفقدت على مر العصور كثيراً من

---

(١) انظر تاريخ الدعوة الى العامية وآثارها فى مصر د . نفوسة زكريا سعد ص ٣٨٠ الدار الأندلسية الإسكندرية ١٩٨٨ م

ألفاظها القديمة التى كان المتكلمون يهجرونها لبعدها عن واقع حياتهم وحضارتهم الجديدة ومن ثم أخذت ذخيرتها من الألفاظ القديمة تقل وكانت هذه الألفاظ تجرى على نسق موسيقى معين وفى الوقت نفسه أخذت ثقافة الشعراء اللغوية تضعف وخاصة بعد ظهور طائفة كثيرة العدد من الشعراء المولدين الذين تلقوا لغتهم عن طريق العربية المولدة ومن ثم شعروا بأن العمود الشعرى القديم لم يعد يتناسب مع عربيتهم المولدة ، يضاف إلى هذا كله شيوع الغناء منذ القرن الأول الهجرى وخاصة فى الحجاز واهتمام الطبقات المختلفة به وإقبالها عليه مما جعله فناً شعبياً وليس وقفاً على طبقة الخاصة ، كل ذلك أثر على الشعر تأثيراً واضحاً تمثل فى انصراف الشعراء عن الأوزان الطويلة المعقدة حتى فى أكثر فنون الشعر حدية كالمدح والرثاء وإقبالهم على الأوزان الرشيقة الخفيفة التى تلائم الغناء فى المجالس والمنتديات ودور اللهو والرقص وحياة العبث والمجون ويتضح هذا الاتجاه عند الوليد بن يزيد (ت ٢٦ / هـ) وبعض شعراء الكوفة ممن دار أغلب شعرهم حول معانى المجون والخمر والغزل الفاحش وكان هذا الشعر يغنى فى المجالس الخاصة ولذلك كان لابد أن يصاغ فى قوالب موسيقية بالغة الرقة وقد نسب إلى الوليد تجديد جزئى فى الوزن والقافية على السواء[1]

وقد لاحظ الباحثون أن الوليد بن يزيد قد استكثر أيضاً من وزن الرمل القصير فى شعره وروجه ترويجاً فتح به بابه لمن بعده من

---

[1] اتجاهات الشعر فى القرن الثانى الهجرى ، د . محمد مصطفى هدارة : ص ٥٣٨ المكتب الإسلامى بيروت، ط١، ١٩٨١ م

المولدين مثل بشار وغيره [١] كذلك لم يقتصر شعراء القرن الثانى على الميل إلى هذه البحور القصيرة والابتعاد عن الأوزان المعقدة الطويلة ولكنهم أحيوا أوزاناً قديمة كانت نادرة فى الشعر الجاهلى وفى ذلك يقول أبو العلاء المعرى إن المولدين استحدثوا فى هذ العصر المقتضب والمضارع وإن الخليل سجلهما وليس لهما أصل فى الشعر القديم [٢]

ويشير يوهان فك إلى أنه قد نظمت فى العصر العباسى أغان من شعراء الأدوار المزدوجات بلغة الكتابة الفصحى أيضاً ويعد عصر هارون الرشيد بالذات هو العصر الذى يقدم شواهد دالة على نقل هذه القوالب الشعبية إلى الشعر الفنى ، وأبسط هذه القوالب ما يسمى " بالمزدوج " وهو قالب شعرى يؤلف فيه بيتان قصيران فى الغالب من الرجز متحدا القافية وحدة خاصة أو دوراً مستقلاً ، وقد نظم أبو العتاهية فى هذا القالب أرجوزته ذات الأمثال [٣] كما يشير أيضاً إلى أن تاريخ " الدوبيت " أو الرباعى الذى تتحد مصاريعه فى القافية ماعدا المصراع الثالث قد يرجع إلى القرن الثانى حيث نظم بشار أبياتاً فى هذا القالب قالها فى جارية اسمها رباب فقال:

رباب ربة البيت تصب الخل فى الزيت
لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت [٤]

---

(١) السابق نفسه ص ٣٥٩

(٢) الفصول والغايات ، أبو العلاء المعرى : ص ١٣٢ .

(٣) العربية ، يوهان فك : ص ١٩٦ .

(٤) العربية ، يوهان فك : ص ٩٨ .

غير أننا نلاحظ أن هذا التجديد فى أوزان الشعر كان فى النهاية يحدث داخل العمود الشعرى القديم بعكس ما حدث فى الأندلس حيث وحدت أوزان شعرية جديدة تماماً عن العربية أطلق عليه اسم مولد جديد يتناسب مع طبيعته الخاصة هو الموشح .

والتوليد الفرضى يبحث بدوره عن إمكانات النغم الموجود فى الموسيقى الشعرية، كل ما فى الأمر أن هناك توسعاً فى هذا التوليد الفرضى باتساع الفكرة العروضية ووضوحها ورسوخها فى أذهان العروضيين بتقدم الزمن حتى أصبح العروض علماً كغيره من علوم العربية كثرت الخلافات فيه وحوله، ونتج عن ذلك محاولة لفصله فصلاً كاملاً فأصبح للعروض لغة خاصة لها معجم خاص، يتعين على دارسه أن يلمّ بها، كما أصبحت له كتب كثيرة تتحدث فيه خاصة به، وتفرغ بعض الدارسين عليه، وشق العروض طريقة أسوة بغيره من علوم العربية حتى عصرنا الحاضر حيث التقى بالدراسات والنظريات العلمية الحديثة وحاول بعض الدارسين أن يقف من زاوية أخرى للمنظار العروضى لينظر وفق الدراسات اللغوية والصوتية والموسيقية الحديثة .

وجاء دور الشعراء فعّدوا العروض تقييداً لحرية نظمهم وقوالب جامدة لا تتقيد مشاعرهم بها ولا ينحصر فنهم فيها فالإنسان عندهم هو الذى يصنع قوالبه التى يريد وليست القوالب هى التى تصنع الإنسان الذى تريد .

يقولون إن الشاعر كـالمهندس لاتقيـده قواعـد الفـن الهندسـى الأساسية ولكنه يمتلك من الحرية مـا يتيـح لـه الابتكـار، والتجديـد، الحذف والإضافة بحرية لاحدود لهـا .

وجاء الشعراء بأوزان جديدة تعمـدوا خلقهـا وابتكارهـا، كمـا نظم العروضيون فى البحـور المهملـة لا لشـىء إلا لأن الخليـل عدّهـا مهملة لم ينظم عليها العرب، وأقدم الدارسـون علـى إحصـاء لإمكانيـة توليد النغم فجاءت الأوزان تزيد علـى المـائتين، ثـم إن المولديـن مـن الشعراء اخترعوا هيئات وصوراً للشعر منها ما لا يخـل بـأوزان عـروض الخليل كلزوم مالا يـلزم وكـالتصريع والتفويـف والتسـميط والإجـازة والتشطير والتخميس، ومنها ما يخـرج عـن نظـم البحـور المعروفـة إلى أوزان معلومة مع مراعاة قواعد العربية كالموشح والدوبيـت، ومنهـا مـا يكتفى بالوزن دون مراعاة لقوانين العربيـة وقواعدهـا وهـو مخصـوص بالعامة كالزجل والمواليا والكان وكـان والقومـا .

وبالرغم من أن التجديدات الثائرة الأولى التىقـام بهـا أبـو العتاهيـة ومسلم ووزين العروضى وغيرهم فـى وزن القصيـدة الشـعرية كـانت مخالفة لأوزان العرب التى حصرها الخليل إلا أنهـا لاتخـرج كثـيراً عـن نطاق القواعد العروضية بل إنها تدور فى محيط أحكـام العـروض العربـى من قريب وهؤلاء الشعراء تعمدوا الخـروج بهـا عـن العـروض العربـى والوزن المتعارف. هذا هو أبو العتاهيـة كـان يقـول : أنـا اكـبر مـن العروض[١] وهذا هو رزين بن زنـدور خـرج كثـير مـن شـعره عـن

[١] " الأغانى " ، أبو الفرج الأصفهانى ط دار الكتب المصرية جـ ٣ ص ٢٥٤ .

العروض ولذلك قيل له العروضي [1] والأول عـد العـروض هـو هـذا الميزان الدقيق الذى وضعه الخليل من عنده والذى يتحتـم على الشعراء اتباعه وتصور أن ما سيقوله سيخرج عن العـروض وعـن ميزانـه ولكنـه أن أفلت مما تعارف عليـه العروضيـون مـن أوزان فلـن يفلـت مـن العروض ميزاناً إن استساغ الناس شعره أصبـح لـه ميزانـاً خاصـاً وإن لم يتذوقوه أهمل ووضع جانباً، والثانى قـام بالمحاولـة نفسـها وقيـل لـه العروضى لا لشىء إلا لأنه تعمـد مخالفـة العـروض أى ميزان الأوزان المتعارفة والعروض ميزاناً أيضاً يقدم محاولاته أوزانـاً جديـدة إن تذوقهـا الوجدان العربى اعتمدت وأصبحت عروضاً وإلا أهملـت وأبعـدت .

ومرت حركات جديدة سوى حركتى أبى العتاهيـة ورزيـن فـى وزن الشعر العربى وشكله حتـى عصرنـا الحـاضر، إلا أن كـل هـذه التجديدات سارت ولم يعترضها أحـد ولكنهـا لم تذهـب بعيـداً حتـى شرع العروضيون فى تقعيد عروضها أسوة بالشعـر القديـم لأن العـروض فكرة هو إحصاء لإمكانات النغم التى يتذوقها الوجـدان وتدويـن كتـابى للتقسيم الصوتى لهذه الإمكانات النغمية . فمن البحـور التـى اسـتحدثت ووجدت تجاوباً وتذوقاً ولم يجد الخليل بـداً مـن اعتمادهـا المقتضـب والمضارع، يقول أبـو العـلاء المعـرى إن المولديـن اسـتحدثوهما وإن الخليل سجلهما وليس لهما أصـل فـى الشـعر القديـم [2] والمتـدارك لم يذكره الخليل بل اعتمده وسجله بعده الأخفش ثـم إن الشـعر العربـى لم يكد ينتشر فى الأمصار ذات البيئـات الطبيعيـة المتباينـة حتـى أخـذت

---

[1] السعادة جـ ٨ ص ٤٣٦ .

[2] الفصول والغايات، أبو العلاء المعرى : ص ١٣٢ .

صورة وتراكيب الموسيقية تتعـدد وتتنـوع علـى غـرار تلـك البيئـات الطبيعية . فنشأ فى الشـعر الشـعبى أنـواع مـن الـتراكيب الموسـيقية المختلفة مثل الزجل والمواليا والكان كـان والقومـا .

ثم أخذت العامية تسفر كلفة مقصودة لذاتها فـى أوائـل القـرن العشرين، وذلك عندما انتشـرت الدعـوة الى اسـتعمالها فـى الكتابـة والأدب . وسارت هذه العامية تقتحم مختلف الفنـون الأدبيـة، فوجـدت رواجاً مؤقتاً فى بعضها ولقيت مقاومة شديدة فى البعـض الآخـر [١]

وأما البيئة الاجتماعية فقد كانت العامل الأساسـى الـذى تحكـم فى تصميم القصيدة العربية التقليدية، ذلـك لأن هـذه القصيـدة كـانت بلا شك عند نشأتها التقليدية الأولى تعبيراً من الشـاعر عـن وجـد انـه وخلجات روحه أو وصفاً لبيئته استجابة لغريزة المحاكـاة الشـهيرة . غـير أن البيئة الاجتماعية الفقـيرة لم تلبـث أن انتجـت التكسـب بالشـعر، فاضطر الشاعر الى المديح، وعز عليه أن يترك هدفـه التلقـائى مـن قـول الشعر وهو التعبير عن وجدانه ووصـف بيئتـه، فحـاول أن يجمـع بـين الهدفين، ومن هنا ظهرت الصورة التقليدية للقصيدة العربيـة وهـى تلـك الصورة التى وصفتها مـدارس التجديـد فـى شـعرنا العربـى المعـاصر بالتفكك وانعدام وحدة الغرض ، فضلاً عن وحـدة الموضـوع والوحـدة العضوية، كما اتهمت بالرتابة المسـرفة وعـدم التصميـم الهندسـى فـى البناء الموسيقى والوقوف عند وحدة البيت بدلاً من وحـدة التفعيلـة التـى يمكن أن تواتى الصورة الجديـدة مـن القصيـدة العربيـة التـى تتضمـن

---

[١] تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها فى مصر د . نفوسة زكريا سعيد ص ٣٥٢ .

موضوعاً يقسم إلى مراحل ومع ذلك يكون فـــي جملتـــه وحـــدة عضويـــة منسقة.[1]

والدكتور " مندور " يرى أن " اللغة كائن حـــي يتطـــور وعقليـــة من يتكلمون " ولكن هذا التطور يجـــب ألا يتجـــاوز أســـاليب الصياغـــة وطرائقها إلى أصولها وقواعدها، وفي لغتنا عطاء لا حـــد لـــه لمـــن يريـــد الاستحداث في أساليب صياغتهـــا وتركيبهـــا، أمـــا الأصـــول والقواعـــد فليس من حق إنســـان أن يعبـــث بهـــا باســـم " التقدميـــة والتحرريـــة والتطورية " وما إليها مما يدخل في بابها من ألفـــاظ المصـــادر الصناعيـــة . وما أدق ما قاله الأستاذ العقاد في هذا المقام حينمـــا قـــال : " إن اللغـــة لم تخلق اليوم فنخلق قواعدها وأصولها في طريقنا، وأن التطـــور إنمـــا يكـــون في اللغات التي ليس لها ماضٍ وقواعد وأصول، ومتـــى وجـــدت القواعـــد والأصول فلماذا نهملها أو نخالفهـــا .... "[2]

الصواب اللغوي وظواهر المجتمـــع :

أما عن المستوى الصوابي فهو معيار لغوي يرضـــى عـــن الصـــواب ويرفض الخطأ في الاستعمال، وهو كـــالصوغ القياســـي لايمكـــن النظـــر إليه باعتباره فكرة يستعين عالم اللغة بها فـــي تحديـــد الصـــواب والخطـــأ كما فعل علماء العربية القدماء وإنمـــا هـــو مقيـــاس اجتمـــاعي يفرضـــه المجتمع اللغوي على الأفراد ويرجع إليه عند الخـــلاف حـــول الاســـتعمال، ومن هنا فإن المستوى الصوابي يختلـــف مـــن الباديـــة إلى الحضـــر ومـــن مستوى اللهجات إلى مستوى اللغـــة المشـــتركة، ولكـــن علمـــاء اللغـــة

---

[1] فن الشعر د . محمد مندور ص ١١٥ ـــ ١١٦ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ م

[2] الغربال ميخائيل نعيمة ص ٨ .

العربية القدماء خلطوا بين هذه المستويات الصوابية المختلفة وحكّموها في الدرس النحوى واللغوى وهى فكرة معيارية ليست من منهج البحث الوصفى وإنما هى مقياس احتماعى يختلف من بيئة إلى بيئة ومن عصر إلى عصر ومن لهجة إلى لهجة [1]

ويرتبط فهم القدماء للمستوى الصوابى بفهمهم للسليقة اللغوية وحقيقتها، فهى عندهم تقوم على السطح لا الاكتساب منذ الطفولة والاكتساب يعنى التطور والتغير والطبع يعنى الثبات وعدم التطور، وبناء على ذلك قصروا والاحتجاج على فترة معينة من فترات الاستعمال اللغوى ومراعاة العنصر الاجتماعى تتضمن بالضرورة الاعتراف بوجود الاختلاف اللغوى على مستوى الفرد والجماعة، ومن ثم فإن دراسة المجريات العامة عند تحليل أى حدث لغوى تقضى بأن يجرى وصف شامل لكل ما له علاقة بالآثار التى تركها هذا الحدث اللغوى فى نفوس السامعين وكل ما يحيط من أحداث احتماعية وإنسانية وبيئية ومناخية ... إلخ [2] وهكذا أحدث الإسلام بذاته وبفتوحه وحضارته أشياء كان لها خطرها وأثرها على اللغة . ذلك أن الأعاجم بعد الإسلام والفتح أخذوا يترددون على الجزيرة العربية ولاسيما المدينة ومكة بحكم أن الأولى حاضرة الإسلام فى عهد الخلفاء الراشدين والثانية مقصد المسلمين فى الحج .

---

[1] اللغة بين المعيارية والوصفية ، د . تمام حسان :ص ٥٥ وما يليها مكتبة الأنجلو المصرية ـــ القاهرة ١٩٥٨ م

[2] انظر اللغة بين المعيارية والوصفية ، د . تمام حسان : ص ٦٩ وما بعدها .

وقد ملك عرب الجزيرة بحكم الفتح رقيقاً كثيراً، وهؤلاء سكنوا مع سادتهم في الحجاز وغيره ونتيجة لكل ذلك لم يكن هناك مناص من اختلاط العجم بالعرب في البيوت والأسواق وفي المناسك والحج .

ومن ذلك تطرق الخَلَلُ في لسان العرب وظهر اللحن وكذلك حال العرب في الأمصار الأخرى : خالط عرب مصر القبط، وعرب الشام الشاميين، وعرب العراق الفرس والنبط، وعرب المغرب العربي سكان شمالي إفريقيا وأسبانيا وهكذا ... فدب اللحن في لغتهم أيضاً .

وبالإضافة إلى ما تقدم كان مما ساعد على ظهور هذا اللحن أن اللغة العربية لغة معربة. ويرى " ميخائيل نعيمة " أن اللغة التي نتحدث بها اليوم ونكتب بها في مجلاتنا، ونخطب بها فوق منابرنا ليست هي لغة حمير ومضروتميم وقريش، بل هي لغة جديدة لها ما لحياتنا من رقة ورشاقة وعصرية، ولو قد كتب علينا أن يقيدنا الأسلاف بلغتهم لما كان لنا اليوم لغة تلائم حياتنا، وتميز عصرنا ولكنها ستكون " لغة الحيزبون والدردبيس والنقاخ والعلطبيس " وتلك قضية من القضايا الفاسدة التي لاتثبت أمام النظر العلمي الدقيق — ويتطرق الفساد إلى هذه القضية من ناحيتن :

أولاً : إن اللغة حينما تتطور استجابة لظروف الحياة وعوامل التاريخ فإن ذلك لايعني أنها تفقد خصائصها ومقوماتها، ثم تظل تتقلص رويداً رويداً حتى تصعف ثم تتلاشى وتموت، وذاك لأن التطور شيء وبقاء الأصل شيء آخر، وفرق بين أن يحتفظ الكائن بمادة وجوده

وعوامل بقائه فيستمر ويعيش، وبين أن يفقد هـــذا وذاك، فـــلا يلبــث أن تحيق به عوامل الفناء والموت، والذى حدث للغتنا العربيــة منــذ وجودهــا قبل الإسلام حتى اليوم هو التطور الذى تفرضــه ظــروف الانتقــال مــن مرحلة تاريخية إلى مرحلة أخرى، وما عسى أن تتعرض لــه اللغــة خــلال ذلك الانتقال من مؤثرات سياسية واجتماعيــة وثقافيــة .

وهذا دليل من دلائل الحيوية، وقابلية التجــدد والنمــو، ثــم هــو من ناحية أخرى قانون من قوانين الظواهــر الاجتماعيــة التــى لابــد أن يؤثر بعضها فى بعض، ويتأثر بعضها ببعض، وهــذا لايعنــى إلا أن اللغــة العربية التى نتحدث بها اليوم ونكتب بهــا فــى مجلاتنــا، ونخطــب بهــا فوق منابرنا هى بذاتها لغة أسلافنا من مصــر وحمــير وتميــم وقريــش لم يزد عليها شىء ولم ينقص إلا مــا يمكــن أن تزيــده أو تنقصــه عوامــل التطور المحدودة التى لايمكن أن تمس جوهر اللغــة أو كيانهــا العــام، وإلا فأى كلمة نستعملها فى آدابنا اليوم ليس لها أصل فى لغــة اســلافنا ؟

ثانياً : إن اللغة العربية التى ورثناها مــن أســلافنا، والتــى هــى حلقــة الأتصال بيننا وبين تاريخنا، ثم بين أقطار الأمة العربية اليــوم علــى تبــاعد حدودها الجغرافية، ليست هــى لغــة " الجــيزبون والدردبيــس والطخــا والنقاخ والعلطبيس "، ذلك لأن هذه الكلمــات الغريبــة ومــا إليهــا لا تشكل ظاهرة واضحــة فــى مــتن اللغــة التــى اســتعملها الجــاهليون والإسلاميون، والتى نستعملها فى آدابنــا إلى اليــوم، وإذا كــانت هــذه الكلمات وما إليها قد وردت فى نصوص شعرية أو نثريــة قديمــة لســبب من الأسباب فإنه ليس من التحقيق العلمــى فــى شــىء أن يؤخــذ هــذا

السبب حجة على اللغة بحيث تصبح هذه الكلمات وما في حكمها هي قاعدتها الأساسية، وهي المدخل الطبيعي للحديث عن قضاياها .

واهتم نعيمة هنا ببعض المفردات المختارة وتناسى مسألة التأليف والسياق الذى قد يجعل بعض المفردات الصعبة مناسبة في مقامها على أن من مسلمات الدراسات اللغوية أنه يوجد في متن كل لغة من لغات العالم نماذج عديدة من الغريب الذى لا تتداوله ألسنة الناس . ولا يستعمله الشعراء أو الكتاب، ويظل على هذا جزءاً من متن اللغة ومحفوظاتها المعجمية . ولكنه لايعيش على ألسنة الناس فيما يخطبون ويكتبون، وتكون اللغة لغة بما يستعمل منها في الحياة لا بما لايتجاوز وجوده بطون القواميس والمعاجم .

ونعيمة يرى أن المتنبي وأبا العلاء لايمثلان بفنهما الرائع العظيم تلك اللغة التراثية المتحجرة التى يستكرها عند أسلافنا من تميم ومضر وقريش ، ويرى أنهما لو كانا قد استعملا هذه اللغة ونظما قصائدهما بأسلوب أصحاب المعلقات لما كان لهما شأن يذكر، ولما أصبحا قوة حية في آدابنا . وكم يبعد عصر المتنبى وأبى العلاء عن عصور اللغة الأولى؟ وكم يبعد عصرنا نحن عن عصر المتنبى وأبى العلاء ؟؟

إذا كان القياس في أمر اللغة من حيث جمودها وتطورها، وصلاحيتها لإبداع الأدب الراقى أو عدم صلاحيتها هو مدى بعدها أو قربها من أصلها المصرى والقرشى فما كان أولى كل من المتنبى وأبى العلاء بهذه السخرية، وذلك لقرب عهدهما ـ بالقياس إلينا ـ من عهود اللغة الأولى حيث لم تكن قد قطعت في ميادين التطور أشواطاً بعيدة المدى تسمح بقيام أدب عظيم، ذلك الذى رآه " نعيمة

" عند كل من المتنبى وأبى العــــلاء [١] والحــق أن المتنــى وأبــا العــلاء نموذجان للتمسك بالتركيب العربى الخالص المنظــوم علــى البحــور التــى شاع استعمالها فى الجاهلية والإسلام؛ وكـــان علــى ميخــائيل نعيمــة أن يستشهد بأراجيز رؤبة والعجاج التى تعد متونـــاً لغويــة لحفــظ الغريــب بدلاً من المعاجم أما الشعر فله خصائصه المميزة وأهمهـــا لغتــه وتراكيبــه ويسمو الشعر بقدر رقيهمـــا .

وقد استعمل القدامى من العلمـــاء العــرب، وكذلــك المحدثــون مصطلح الضرورة الشعرية يدلّون به على ما يجوز للشـــاعر فــى شــعره، " ونحن إذا نظرنا فى معنى الضرورة الشعرية بالنســبة للغــة المجتمــع، رأينــا أنها اعتراف بالفرق بين نوعين من استعمال اللغــة فــى الطبقــة الواحــدة من الناس فالشخص يكون فصيحـــاً فيتحــدث بــالنثر بقواعــد ونظــم خاصة فإذا انتقل إلى الشعر جاز له مالا يجوز له هو نفســه فــى النــثر[٢]، و " كثيراً ما تكون كلمة الشاعر، وخاصة الشاعر القديــم عنــد اللغويــين والنحويين هى الكلمة الفصيحة الصحيحة التى يجــب أن يقــاس عليهــا، وإن وجدوا بها شيئاً يخالف المألوف من كلام العــرب الــذى قعــدوا لــه ونظموا نحوهم بناء عليها، فإنهم يحــاولون التــأويل والإتيــان بالاســباب التى يُتيح للشاعر الوقوع فى مثل هـــذه الأخطــاء النحويــة، وإلا أخــذوه عنه، وجعلوه دون أن يشكوا فى فصاحته شاذاً لايقـــاس عليــه " [٣]

---

(١) حركة التجديد الشعرى فى المهجر بين النظرية والتطبيق د . عبد الحكيم بلبع ص ٨٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠ م

(٢) مقدمة لدراسة فقه اللغة ، د . محمد أبو الفرج :ص ١١٢ ــ ط١ ــ دار النهضة العربية ــ بيروت ١٩٦٦ م .

(3) I Called up the man who wrote the book That you told me about .

ولقد اهتم تشكو مســـكى بغـــير الصحيـــح نحويـــاً فـــى كتابـــة Aspects of the theory of syntax واســـــتعمل مصطلـــــح " القبـــــول " acceptability للدلالة على أن بعض الجمل قد تكـــون صحيحـــة تمامـــاً دون سواها من الجمل التى تحتوى العناصر نفســـها، ولكـــن حـــدث تقديـــم أو تأخير فى عنصر واحد وحسب فإنه يمكننا مثـــلاً أن نســـتعمل الفعـــل call وحده ، ثم تأتى كلمة up فى نهاية الجملـــة، ويمكـــن أن تليـــه مباشـــرة، والدليل على ذلك الجملتان التاليتـــان :

(1) I callcd up the man who wrote the book that you told me about .
(2) I callcd up the man who wrote the book that you told me about up .

ثـــم يربـــط تشومســـكى فكـــرة " القبـــول بمصطلـــح " الأداء perfinance"، ويرى أن تلك الفكرة لا تتعارض مـــع النحويـــة فـــى حـــين أن الجملـــة غـــير الصحيحـــة نحويـــاً تتصـــل بمصطلـــح " الكفـــــاءة" Competence . بل إن أهم ما يميز كفـــاءة " المتكلـــم النظـــرى - natine speaker مقدرته على التميـــيز بـــين الجمـــل الصحيحـــة نحويـــاً، وغـــير الصحيحة نحوياً، وذلك كما فـــى :

the ate gold Fish John فىّ كفاءة تدفعه إلى عـــدم قبـــول تلـــك الجملـــة نحوياً [1] ومن صلب نظريـــة تشومســـكى " التوليـــد " generative وهـــو يعنى أن النحو يجب عليه أن يولد " كل " الجمل النحويـــة فـــى اللغـــة، ومن ثم فإن النحو ينتج جملاً من النحـــو : john Sow Mary

Ilike ice - cream

---

(1) ward haugh . Ronald : introduction to linguistics p . 12 - 99 . New york . 1972 .

ولا ينتج جملاً من نحو: Saw john Mary

like ice - cream IMary

John Seamed

Iread ice - Cream

ومع ذلك فإن تلك الجمل التى لاينتجها النحو أولاً : يولدها مأخوذة من جمل صحيحة نحوياً، وهى خاضعة للدراسة اللغوية حيث إن الذى أدى إلى عدم صحتها نحوياً كسر قواعد تركيب الجملة فى اللغة الإنجليزية، سواء أكان هذا الكسر نحويا أم دلاليا . ومما يؤيد قابلية تلك الجمل للدراسة أيضاً أن (بالمر، palmer قد أشار إلى أنه من الخطأ النظر إلى النحو على أساس أنه مجموعة من " القوانين المعيارية " normative، ثم بين بعد ذلك أن تلك المعيارية لها فائدتها، لأن " النحو المعيارى " يعلمنا أن نقول It is I ، بدلاً من It,s me

ويعلمنا أيضاً كيف نستعمل " حروف الجر" مع الأفعال وغير ذلك[1]

ومن هنا تتجاوز فكرة النحو التوليدى مجرد الوصف إلى محاولة تحديد " مجموعات الإمكانيات التعبيرية" فى اللغة قيد الدراسة، وهذه الإمكانيات كامنة عند مستعمل اللغة، حتى إنه يستطيع بالمختزن لديه منها أن يفهم جملاً وتعبيرات لم يسبق له أن سمعها أو قرأها " [2] أضف إلى ذلك أن عمل اللغوى عند التحويليين لا يمكن أن يقتصر " على إقامة ثبت الصيغ التى تنبنى عليها لغة من اللغات، وإنما يتعدى

([1]) Palmer, Frank : Grammar : p 150 . penguin Book, 1971 .

[2] المدخل إلى علم اللغة ، د . محمود فهمى حجازى : ص ٨٠ دار الثقافة للطباعة والنشر ــ القاهرة ١٩٧٦ م

ذلك إلى تفسير نشأة تلك الصيغ، وتـأويل تركيبها حتى يهتدى إلى حقيقة الظاهرة اللغوية " (١)

والضرورة " ليست فى كثير من الأحيان إلا أخطاء غير شعورية فى اللغة، وخروجاً عن النظام المألوف فى العربية، شعرها ونثرها، بدليل ورود الآلاف من الأمثلة الصحيحة، فى الشعر والنثر على سواء ، غاية ما هنالك أن الشاعر يكون منهمكاً ومشغولاً بموسيقى شعره، وأنغام قوافيه، فيقع فى هذه الأخطاء عن غير شعور منه " (٢)

والضرورة ليست وقفاً على اللغة العربية، حيث إن اللغويين المعاصرين يشيرون دائماً إلى عدة أمور تبين أن هناك بعض الحرية التى تمنح للشاعر فى شعره، بل إنهم يرون أن هناك كذلك لغة خاصة، هى التى تحدث فى الشعر، ولا نجدها فى اللغة العادية التى تستعمل بين الناس، وفى التقارير العلمية والمؤتمرات والنواحى الاقتصادية وغير ذلك . وهم يدرسون لغة الشعر من خلال مصطلح poetic Licence الذى يمكن أن نسمية " الضرورة الشعرية " ويقصدون به حق الشاعر فى تجاهل القواعد والمتفق عليه بصفة عامة من أمور يمكن ملاحظتها بواسطة مستعملى اللغة (٣) ويرون أن هناك أنواعاً من الانحرافات

---

(١) الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسنى فى نقد الأدب ، د . عبد السلام المسدى : ص ٢٠٥ الدار العربية للكتاب تونس ١٩٧٧ م .

(٢) فصول فى فقه العربية ، د . رمضان عبد التواب : ص ١٦٣ طبعة الخانجى ط الثانية، ١٩٨١ م .

(3) leech, N . geoffrey : Alingustic Guide to English poetry : p . 36, Fifth imp Ression, 1976 .

في استعمال اللغة، وهي [1]: الانحراف المعجمي Lexical deviations والانحراف اللغوي grammatical deviation والانحراف الصوتي Phonological deviation، والانحراف الكتابي graphological deviation عدّ الالتزام بالحروف والحركات في القافية عبئاً يتحمله الشاعر في نظم التراكيب ومن ذلك أن موقف النحاة من الضرورات في حشو البيت يختلف عن موقفهم بالنسبة لها في القافية فما ورد منها في القافية يتسامح معه أكثر مما يرد في حشو البيت . فما هو ضرورة سهلة في حشو البيت غير ضرورة في القافية وقياساً عليه فإن الضرائر المتوسطة أو الرديئة في حشو البيت يمكن قبولها في القافية .

ومن ثم فكر الأندلسيون بل سهل عليهم الانطلاق في التجديد من هذا الموضع في البيت فجاء نظام الموشحات وفنون أخرى عديدة ثم أعانهم نظام الأدوار والأسماط والأغصان على التحلل من كم التفعيلات فتحللت معه اللغة التي كانت متماسكة في العصر الجاهلي وبخاصة في أوزان بعينها شاعت في هذا العصر كالكامل والطويل والبسيط .

ولنأخذ مثلاً شعرنا العربي بوصفه مظهراً من مظاهر اللغة الفصحى . فإن صورة ذلك الشعر تختلف اختلافاً شديداً عن تلك الصورة التي عرفها بها تاريخ الأدب منذ بداوته الأولى في العصر الجاهلي، وعن الصور الأخرى التي اندفع بها بعد ذلك مع حركات التطور التاريخي والاجتماعي، يسجل أحداثها، ويفسر أسبابها، ويعي أسرارها ويحدد أبعادها ويحيط بكل دقاتها وتفاصيلها حتى استقرت

---

(1) ibid : p 0 42 .

صورتها الكاملة فى ضمير الزمن سجلاً وافياً لكل أنماط الحياة وأشكالها عبر الحقب التاريخية المتعاقبة [١]. وليس أدل على هذه الحقيقة من أن الخلفاء وجمهرة نقاد الشعر فى العصر العباسى حينما حاولوا أن يقاوموا حركات التطور الشعرى التى ظهرت بوادرها على يد بشار وأبى نواس وغيرهما من الشعراء المولدين . وأن يربطوا هذا الشعر بنماذجه القديمة فى العصر الجاهلى ــ لم تثبت هذه المحاولة طويلاً أمام هذا التيار الجارف، وأمام حركة الحياة الزاحفة المتطورة، فلقد شهد تاريخ الشعر العربى منذ صدر الإسلام حركات تجديدية كثيرة ومتوالية، ركزت جهودها أكثر على الصورة الموسيقية للقصيدة الشعرية فتناولها بالتعبير والتطوير .

وقد بدأت هذه الثورات منذ فترة مبكرة، منذ العصر العباسى وتمثلت فى حركات التجديد التى تزعمها بشار وأبو نواس وما أحدثته من آثار عميقة فى صورة القصيدة الشعرية الموسيقية .

لقد أدى ازدهار الغناء وتعدد الأنغام وتعقدها نتيجة للنماذج الثقافى الحضارى الذى حدث آنذاك والأخذ بأسباب الحضارات المحيطة فى المجالات الفنية، التى عرفت آنذاك ومنها فن الغناء والموسيقى، إلى محاولة تطويع الصورة الموسيقية الشعرية لمتطلبات التلحين الغنائى، وتمثل هذا فى الاعتماد على مجزوءات الأوزان بكثرة، وفيما استحدث من بحور مهملة سميت ببحور المولدين وأوزانهم وهى

---

(١) انظر " اللشعر العربى وحركة النمو التاريخى " ، د . عبد الحكيم بلبع : مجلة الثقافة العربية، العدد السابع مايو ١٩٧٤ م

المستطيل والممتد والمتوافر والمتئد والمنسرد والمطرد [1] كذلك قضى المعرى على الأرستقراطية فى موسيقى شعره حينما تقرّب من لغة الشعب واستثمر الأساليب الشعبية وفاخر فى بساطة شعره وسهولة ألفاظه [2] " .

وشهد العصر العباسى أيضاً معركة البديع التى أثارها أبو تمام . والبديع يعد ثورة على الموسيقى التقليدية بمحاولته صنع تنويع موسيقى داخلى، إلى جانب الموسيقى المألوفة ذات النغم الواحد . فأصبحت القصيدة تخضع لنوع من التقطيعات الصوتية الداخلية فى الأبيات، كما كثرت القافية الداخلية التى تسبق القافية الخارجية مباشرة ابتغاء أن يتردد فى البيت إيقاعان متحدان أو أكثر "[3]

ولم يكن هناك بد من أن يعبر الشعر العباسى عن الحياة العباسية بكل ما تطورت إليه من أوضاع فى ميادينها المختلفة اجتماعية وسياسية وثقافية فى قوالب شعرية منظومة تتناسب فيها اللغة مع العناصر السابقة جميعاً من ناحية فتأتى فى صور موسيقية مختلفة عن تلك التى شاعت فى الجاهلية من ناحية أخرى . إن هناك طرقاً وأنواعاً عديدة من التوسع اللغوى، تلجأ إليه اللغة لتحقيق النمو، منها الاشتقاق والاقتراض من اللغات الأخرى، والنحت، والتوليد، والاستغناء عن بعض الاستعمالات القديمة سواء فى الألفاظ أم

---

(١) موسيقى الشعر ، د . إبراهيم أنيس :ص ٢٠٩ — ٢١٠، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، القاهرة ١٩٧٢ م .

(٢) مقال فى الشعر العراقى الحديث، عبد الجبار دواد البصرى : ص ٦٧، المؤسسة العامة للصحافة، دار الجمهورية بغداد ١٩٦٨ م

(٣) فصول فى الشعر ونقده ، د . شوقى ضيف :ص ٣٨ دار المعارف مصر ١٩٧١ م .

التراكيب، وغيرها من الطرق والوسائل التى تلجأ إليها اللغة لمسايرة التطور والنمو [(١)] . ولكل لغة من اللغات طريقتها الخاصة فى استعمال هذه الطرق وإن كانت تتشابه أحياناً فى استعمال بعضها فالدخيل، أو الاقتراض من اللغات الأخرى ظاهرة عامة فى كل اللغات .

أما الاشتقاق ومنهجه وطريقته فى اللغات السامية مثلاً، فتختلف عنها فى اللغات الإلحاقية أو الإلصاقية التى تعتمد فى تنوع الدلالة على السوابق (Prefixes) أو اللواحق (Suffixes) وهكذا . وللغة الشعر فى كل عصر دلالة على حياته العقلية والاجتماعية، والدكتور شوقى ضيف يهوّن كثيراً من شأن التطور فى لغة الشعر فيقول : (كان المظنون أن يحدث تغير واسع فى اللغة العربية أثناء العصر العباسى حين أتخذها الأجانب من الأعاجم وسيلة للتعبير عن فكرهم وشعورهم، غير أن ذلك انحسر عن تغيرات طفيفة، وإن كان العباسيون أنفسهم يشيرون إلى ما يسمى بأسلوب المولدين، ولكن هذا الأسلوب لم يتحول تحولاً تامّاً إلىصورة مخالفة للصورة القديمة).[(٢)]واللغة العربية، كلغة من أقدم اللغات ميلاداً، فضلاً عن كونها لغة حضارة ودين، اعتورها ما يعتور اللغات الأخرى من تطور ونمو وعملت فيها تلك العوامل التى تتأثر بها كل لغة حية .

[(١)] دور الكلمة فى اللغة ، استيفان أولمان : ص ١٣٥ ــ ١٩٧ ترجمة د . كمال بشر، القاهرة، مكتبة الشباب، ١٩٨٨ م .

[(٢)] الفن ومذاهبة فى الشعر العربى ، د . شوقى ضيف : ص ٦٤ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٤٣ م .

ولكن للعربية في ذلك منهجاً وأسلوباً ينبع من خصائصهـــا الذاتيـــة .

وكان العرب بهجراتهم وفتوحاتهم ينشـــرون لغتهـــم ثـــم أدبهـــم بين شعوب هذه البلاد، رغم مقاومة اللغات واللهجـــات المحليـــة للعربيـــة في البداية، حتى تم تعريـــب الدواويـــن. وتحولـــت العربيـــة لغـــة الديـــن الفاتح، والدولة الحاكمة إلى لغة لهذه الشـــعوب . وبعـــد جـــدل طويـــل، امتلك المسلمون عرباً وعجماً ناصيـــة العربيـــة . وأصبـــح الأدب العربـــى أدبهم ، فظهر التأثير العربى في اللغـــة والمعجـــم والأدب . وظهـــر شـــعر في لغات غير عربية يحمل تقنيات القصيدة العربيـــة، الى جـــانب، ظهـــور شعر عربى يحمل تأثيرات من تقنيات شـــعر غـــير عربـــى ولكـــن الغلبـــة كانت للقصيدة العربية . فقـــد كـــان التأثـــير فـــى الشـــعر الفارســـى، والسرياني، والعبرى.. وغيره. بعد الإسلام، واضحـــاً فـــى أشـــعار هـــذه اللغات، بينما نشأ الشعر العربى نشأة مستقلة وكـــان الشـــاعر الفارســـى الغنائى " منوجهرى" يكتب قصائده على النمـــوذج العربـــى ، فقـــد نشـــأ الشعر الفارسى متـــأثراً بالشـــعر العربـــى شـــكلاً وموضوعـــاً .. وكـــان للقصيدة العربية بمفهومهـــا الفنـــى أثـــر واضـــح فـــى نشـــأة القصيـــدة الفارسية" [1] كما أثر الشـــعر العربـــى علـــى الشـــعر الســـريانى تأثـــيراً واضحاً . فظهرت فيه القوافي . ولم تكن معروفة مـــن قبـــل . فلـــم يكـــن يعرفها السريان الأقدمـــون .

---

[1] البحث اللغوى عند العرب ، د . احمد مختار عمر : ص ٣٦٤، عالم الكتب، الطبعة السادسة، ١٩٨٨م وعبد الوهاب عزام : أوزان الشعر وقوافية فى العربية والفارسية والتركية، مجلة الآدب ـــ جامعة فؤاد الأول، مج ١ ، ج ١ ، ١٩٣٣ م .

وأول من أدخلها " يوحنا بن خلدون " من القرن الحادى عشر الميلادى . ثم حذا حذوه بعض الشعراء حتى نهاية القرن الثانى عشر . فعم استعمالها عند جميع الشعراء، حتى أصبحوا لا يعدون من يهمل القافية فى شعره فى طبقة الشعراء الفاضلين " [1]

ويؤكد هذه الفكرة د / محمد عونى عبد الرؤوف فى قوله : " إن الشعر السريانى تأثر بعد الفتح الإسلامى بالأوزان العربية . وإن بقيت الأوزان السريانية معروفة لدى الشعراء السريان . ونظم فيها البعض منهم أيضا" [2] ذلك أن تأثر أى من شعر اللغات السامية، ببعضه البعض قبل الإسلام أو بعده يعنى الانتقال من الشعر النبرى (الكيفى) إلى الشعر التفعيلى (الكمى) وهى نقلة ليست بسيطة لأنها تخالف تماثل اللغة مع وزنها الشعرى . فقد كانت اللغات السامية (الأكادية ـ السومرية ـ البابلية ـ السريانية) وغيرها . لغات نبرية . ترتبط الدلالة فيها بنبر الكلمة، والمقطع . وهو ما يوجد بنسبة استثنائية فى لغتنا العربية قبل الإسلام وبعده . ولا ينفى هذا الخلاف (الكمى / الكيفى) أن تستفيد اللغات من بعضها البعض، ولا ينفى أن يستفيد الشعر بخاصة من شكل القصيدة أو الأغنية أو الدعاء الدينى،

---

(١) تاريخ اللغة السريانية ، زاكية محمد رشدى :ص ٢٦٨ ـ ٢٧٠، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة .

(٢) ذلك أن تأثر أى من شعر اللغات السامية، ببعضه البعض قبل الإسلام أو بعده يعنى الانتقال من الشعر النبرى (الكيفى) إلى الشعر التفعيلى

لأنها كانت تمثل الشكل الرسمى للغة العربية مباشرة، ووفق مطالبه الروحية ومثله الأعلى [١].

أوجد الوليد بن يزيد فى الشعر العربى القصيدة الخمرية التى تقصر نفسها على الخمر ووصفها واستشعار تأثيرها، ووصف سقاتها ومجالسها ونداماها . ليس هذا فحسب ولكنه اختار لصوغ شعره نظاماً خاصاً بهجر الصياغة القديمة والأسلوب الجزل الرصين، وبذلك سار خطوة أخرى بعد التجديد الأسلوبى الذى ظهر فى شعر الغزل فى الحجاز، والذى كان يجنح إلى البساطة والسهولة والرقة بتأثير الغناء والموسيقى وترف الحياة الاجتماعية وتطورها على وجه العموم.

ولعل تجديد الوليد فى اختيار الأوزان الرشيقة القصيرة، واقتصاره على المقطعات دون القصائد التقليدية المطولة، كان أبرز وأقوى مما ظهر فى غزل الحجاز أيضاً فى القرن الأول .

وقد وجد شعراء فى هذه الفترة ظهر فى شعرهم فعلاً أثر ذلك التجديد من ناحية تصويره لنوازعهم العابثة وإباحتهم وإقبالهم على شعر الخمر فى قصائدهم دون غيره لعكوفهم على المجون والشراب، وكذلك من ناحية شعبية لغتهم الشعرية وأوزانهم الرشيقة الخفيفة .

وقد شاعت ظاهرة سهولة اللغة وبساطتها فى شعر ابن الرومى لكثرة اطلاعه على الثقافات الأجنبية التى كانت موجودة فى عصره، وبخاصة ما يتصل منها بالفلسفة والفكر، جعلته يهتم كثيراً

---

(١) موسيقى الشعر العربى، قضايا ومشكلات ، د . مدحت الجيار : ص ٥٧ دار المعارف القاهرة، ط٣، ١٩٩٥ م .

بالتفكير أكثر من اهتمامه بالتعبير، ويحصرهمه فى المعنى لا فى اللفظ، حتى عده بعض النقاد من شعراء المعانى .

يقول ابن رشيق القيروانى " وكان ابن الرومى ضنيناً بالمعانى حريصاً عليها يأخذ المعنى الواحد يولده، فلا يزال يقلبه ظهر البطن، ويصرفه فى كل وجهة، وإلى كل ناحية حتى يميته، ويعلم أنه لا مطمع فيه لأحد" [١] .

وهذا الاهتمام الزائد بالمعنى والوقوف طويلاً أمامه، هو الذى جنى على لفظه، فأدى إلى شيوع السهولة فيه، يضاف إلى ذلك أنه كان معجباً ببعض الشعراء المحدثين، الذين خرجوا من الديباجة العربية الرصينة فى شعرهم مثل الحسين بن الضحاك [٢]، والعباس ابن الأحنف.

ويبدو أن هذا الإعجاب قد تبعه احتذاء وتقليد لأساليبها الشعرية[٣] ومن ثم انتقلت عدواهما اللفظية إلى شعره فشاع فيه هذا الأسلوب السهل ، وسهولة الأسلوب ما لبثت بفعل ظواهر المجتمع السابقة أن طورت السهولة إلى توليد فى الأساليب فشاع ما يعرف بالأسلوب المولد ، وهو بطبيعة الحال يختلف فى طريقة تركيبه عن الأسلوب العربى الرصين المتين النسج الذى لاتشيع فيه الروابط بين الجمل وبعضها أو بين الجملة الواحدة ومكوناتها أو متعلقاتها ، ثم ما لبثت هذه الأساليب أن تطورت فاختص ببعضها فناً معين مما شاع فى

---

[١] العمدة ـــ ابن رشيق : ج ٢ ـــ ص ٢٣٨ ـــ ط . التجارية مصر ١٩٦٣ م .

[٢] الأغانى ـــ أبو الفرج الأصفهانى : ج٧ ص ١٧٥ طبعة دار الكتب .

[٣] الأغانى ـــ أبو الفرج الأصفهانى : ج ١ ص ٢٧٦ .

الأمصار المفتوحة أولاً ثم تطور في الأندلس فعاد إلى المشرق مرة أخرى فأخذت هذه الفنون دورة بيئية كما أخذت اللغة ذاتها دورة هي الأخرى فانتقل إليها المولد من الأساليب وانعكس ذلك في أسلوب الشعر ثم شاع في لغة الكلام المستعملة على ألسن أفراد المجتمع .

والباحثون المحدثون يتخذون مواقف متعارضة من هذه المسألة، فالدكتور الشكعه على سبيل المثال، يسير في ركاب الفكرة التي نادى بها ابن خلدون " إن القرائن تذهب إلى أن الزجل قد ظهر متأخراً بعض الوقت عن التوشيح لأنه يشكل المرحلة الثالثة لتحول الشعر في الأندلس، المرحلة الأولى هي مرحلة الفصيح الذي الذي استمر وسوف يظل كذلك إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، والمرحلة الثانية مرحلة إدخال العامية إلى الشعر مع تحوير في بناء القصيدة وتعدد الأوزان والقوافي، وهي مرحلة الموشحات ، والمرحلة الثالثة هي مرحلة قول منظومات عامية تلتقي مع رغبات العامية ومن لايجيدون العربية من أبناء البلاد وملوك البربر عرفت بالزجل"[1] فالأغنية الفلكورية التي تنبثق من الوجدان الجماعي، ومن سماتها البساطة في اللغة وفي البناء الفني وفي الأخيلة والمعاني، وعلى نمط هذه الأغاني الفلكورية تظهر في فترة تالية أعمال فنية تقترب من أجواء الغناء وأخيلة الشعب.

وهذه الأعمال فلكورية أو عامية تظل في العادة تتردد دون أن تحظى بانتباه مؤرخي الأدب وجامعي النصوص الذين لايرون فيها ما

---

(١) تاريخ الأدب الاندلسي ، د . مصطفى الشكعة :ص ٤٤٨ ـ بيروت ـ ١٩٧٤ م .

هو حرى بالتسجيل، إلى أن ينشأ عامل مـــا يـؤدى إلى إثـارة الاهتمـام بها.

أما العامة فقد رغبوا فى الموشحات واســتراحوا لسـماعها لأنهـا أنسجمت مع ميلهم إلى تسكين أواخر الكلمـات فـى غـالب الأحيـان كما اشتملت على بعض ألفاظهم وأمثالهم ولاسيما فـى خاتمتهـا " [1]

وهناك ألوان اكتفت بالوزن دون مراعاة لقوانين اللغـة وهـو مـا جرى على ألسنة العامـة :

١ ـــ الزجل : وهو ما نسج بالعامية مـن غـير الـتزام للإعـراب علـى طريقة الموشحات وغيرها قال المحبى فى خلاصـة الأثـر " الزجـل فـى اللغة الصوت وسمى زجلاً لأنه يلتذ به ويفهـم مقـاطيع أوزانـه ولـزوم قوافية، حتى يغنى ويصوت، ولما كان الفن من وضع العامـة اتبعـوا فيـه النغم دون مراعاة الوزن وربما نظموا فى سائر البحور السـتة عشـر لكـن بلغتهم العامية، ويسمون ذلك الشـعر الزجـل كقـول المرحـوم الشـيخ النجار :

التبصر فى الأمور مكاسب — وشواهد الحال بتحسينه أوله

والنصيحة بثها فى الخالق واجب — والرجوع للحق دين فى كل مله

زن بميزان الفكر جوهر وجودك — واعتبر فى نشأتك معنى الأخوة

دور

كلنا من نفس واحدة قد خلقنـا — والتفاوت فى العقول لا فى البنوة

فيه عقول مثل الذهب تأخذ عيارها — وعقـول يمكن أن تعبى بالعبوة

---

[1] " موسيقى الشعر " ، د . إبراهيم أنيس ص ٢١٨ .

والمربى المعرفة والعقل قابـــــل   والجهالة فى بنى الإنســـان مخله

والنصيحة بثهـــا .... دور " [١]

٢ ــ المواليا : وهو فن من فنون الشعر وضـــع للغنـــاء قيـــل إن أول مـــن تكلم بهذا النوع بعض أتباع البرامكة بعـــــد نكبتهـــم، فكـــانوا ينوحـــون عليهم ويكثرون من قولهـــــم " يـــامولى " وبـــالجمع " ياموالبـــا " فصـــار يعرف بهذا الاسم، وقيل إن أول ما جاء فى هذا الفن قـــــول جاريـــة مـــن إمكاء البرامكة ترثيهـــم :

يادار أين ملوك الأرض أين الفـــرس   أين الذين حموها بالقنـــا والترس

قالت تراهم رمم تحت الأراضى الدرس   خفوت بعد الفصاحة ألسنتهم خرس

وتركيب الموالى على الغالب من بيتـــين تختـــم أشـــطرهما الأربعـــة بروى واحد أما وزنه على الغالب فمن بحر البسيط مـــــع ثلاثـــة أعـــاريض يشبهها ضربها " فاعلن فعلن وفعلان " لكنـــــه كثـــيراً مـــا تســـكن فـــى الحشو أواخر الألفاظ ويدخل فيه من كـــلام العامـــة [٢]

٣ ــ الكان وكان : وهو أحد الفنون الجارية على ألســـنة العامـــة .

قال الأبشيهى فى كتاب المستطرف : والمحبى فى خلاصـــة الأثـــر : الكـــان وكان نظم واحد وقافية واحدة ولكن الشـــطر الأول مـــن البيـــت أطـــول من الثانى ولا تكون قافيته إلا مردوفة، وأجزاؤه المعهـــودة هـــى :

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن مستفعلن   مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فعلان

---

(١) انظرميزان الذهب فى صناعة شعر العرب ، أحمد الهاشمى : ص ١٥٩ ط ١٩٦٨ م .

(٢) ميزان الذهب ، أحمد الهاشمى : ص ١٥٩ .

وأول من اخترعه البغداديون وسموه بذلــــك لأنهــم نظمــوا فيــه الحكايات والخرافات وقولهم " كان وكان كناية عــــن الأحـــاديث التــى لايعتنى بها، ثم نظم فيه بعض فضـــلاء بغــداد كالإمــام ابــن الجــوزى وشمس الدين الكوفى المواعظ والحكم وغير ذلك مـــن المعـــانى .

٤ ـــ القوما : وهو أحد فنون المولدين شاع بين البغداديـــين فــى الدولــة العباسية واستعمل هذا الوزن فى نظم دعـــاء الســـحور فـــى رمضـــان وأن لفظ القوما " قد اشتق من قول المسحر " قومـــا نســـحر قومـــا " ويـــروى للقوما قول بعضهم :

يا من جنابه شديد	ولطف رايه سديد
ما زال برك يزيد	على أقـــــــــل العبيد
ولا عد منا نوالك	فى صوم وفطر وعيد

ويرى د . إبراهيم أنيس أن نظـــم القومـــا غـــير جديـــد حســـب وصف العروضيين له وإنما هو مجزوء الرجز فى صورة عاميـــة ولكـــن مـــا فيه من جديد مرجعه إلى تنويع فى القافيــــة " علـــى أن بعـــض المؤرخـــين يرون " للقوما " طريقاً آخر يتلخص فى أن لهـــذا النظـــم نوعـــين : الأول مركب من أربعة أشطر ثلاثة منها قد اتفقت وزناً وقافيـــة والرابـــع يجـــىء أطول وزناً وهو مهمل بغير قافية، أما الثانى من نوعـــى القومـــا فيتكـــون من ثلاثة أشطر مختلفة الوزن متفقة القافية أولها أقصر من الثـــانى والثـــانى أقصـــر مـــن الثالث . ولكنا لانكاد نظفر لهذين النوعين بأمثلة فـــى كتـــب الأدب "[1]

---

[1] موسيقى الشعر ، د . إبراهيم أنيس : ص ٢١٢ .

وفى عرف دارسى الأدب أن التجديد غالباً ما يكـون فـى تغيير الإطار الموسيقى العام أو شكل القصيدة أو الفن الجديد لكن هذه الفنون السابقة جميعاً يصيب تراكيبها التوليد سواء فى مستوى الكلمة المفردة أم فى مستوى (التركيب أو الأسلوب) حتى أن بعضها يعد أدباً عامياً والأدب العامى يعتمد على مادته المصحفة التى " إعرابها لحن وفصاحتها لكْن وقوة لفظها وهن" [١] ومن ذلك نلاحظ أن الأدب العامى يشترط فيه أن يكون لفظة ملحوناً عاطلاً من الإعراب بعيداً كل البعد عن التزام الفصحى التى هى أساس الأدب الرسمى، وإلا لما وحد الفرق بين الأدبين العامى والفصيح، وذلك فى لفظ سهل قريب إلى النفس منبعث من الوجدان القطرى لدى البسطاء من عامة الناس الذى لا يميل إلى التعقيد .

ومن هنا يرى يوهان فك أن التصرف بالإعراب قد صار " الفارق الذى يميز عند المثقفين من العرب بين العربية الفصحى وجميع القوالب والأساليب المولدة حتى اللهجات الدراجة واللغات العامية"[٢] ويقول الرافعى : " إن اللغة العامية هى التى خلفت الفصحى فى المنطق الفطرى وكان منشؤها من اضطراب الألسنة وخبالها وانتقاض عادة الفصاحة، ثم صارت بالتصرف إلى ما تصير إليه اللغات المستقلة بتكوينها وصفاتها المقلمة لها وعادت لغة فى اللحن بعد أن كانت لحناً فى اللغة [٣]

---

(١) العاطل الحالى والمرخص الغالى ، صفى الدين الحلى : ص ٦ نشر وتصحيح : ولهلم هو نرباخ ــ طبع ألمانيا ، ١٩٥٥ .

(٢) العربية، دراسات فى اللغة واللهجات والأساليب، يوهان فك : ص ٣٢٢ ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار طبعة سنة ١٩٥١ م

(٣) تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعى، ج١، ص ٢٣٦ .

ويرى أيضا أن اللحن هو العامية الأولى فيقول : " واللحن إذ هو أصلها ومادتها بل هو العامية الأولى لأنه تنويع في الفصيح غير طبيعي بخلاف ما قد يشبهه من اللهجات العربية المختلفة " [١] .

الأدب العامي إذن هو الأدب الذى دخلت لغته اللحن، وبعد عن قالب اللغة الفصيحة والأساليب المولدة واللهجات، وإن كان قد أخذ من هذه وهذه بل ومن غيرها من اللغات الأجنبية الدخيلة على اللغة الأم، وخصها بلحنه وسهولة ألفاظه وقد نشأ الأدب العامي نتيجة أنبثاقه من الوجدان الفطري ليعبر عن حياة القطاع الاجتماعي الكبير[٢]

---

[١] السابق الصفحة نفسها .

[٢] الأدب العامي في مصر في العصر المملوكي الناشر الدار القومية للطباعة والنشر أحمد صادق الجمال، ص ٧٢ ـــ ٧٣، القاهرة ١٩٦٦م .

خاتمة ونتائج

الشعر مستوى خاص من الكلام له طرقه ومضايقة في استعمال الصيغ والتصرف في رتبة الكلمات في الجمل، بل في الإعراب أحياناً بما يحقق للشاعر أداء مشاعره ونقل تجربته الفنية التي تنفذ إليها موهبته بين مظاهر الحياة العادية، كما يسيطر عليه النغم والإيقاع سيطرة تشبه الموسيقى التي تؤديها الآلات بلا كلمات، حينئذ تصبح اللغة التي يستعملها وسيلة لتحقيق ما يحسه من جيشان النفس وعمق الشعور وتدفق النغم، وليس من المستغرب والأمر بهذه الصفة أن يجيء استعماله للغة بطريقة خاصة تتميز ولا تمتاز عن استعمالها في النثر الذى يؤدى به أغلب صلات حياتنا الاجتماعية .

ولقد قرر هذه الفكرة السابقة نفسها بعض علمائنا الأقدمين، قال ابن سلام : والمنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر، والشاعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي والمتكلم مطلق يتخير الكلام . ونقل أبو حيان التوحيدى من شرف النثر أنه مبرأ من التكلف منزه عن الضرورة غني عن الاعتذار والافتقار والتقديم والتأخير والحذف والتكرير، وما هو أكثر من هذا مما هو مدون في كتب القوافي والعروض لأربابها الذين استنفذوا غايتهم منها . وقال ابن خلدون : لصعوبة منحى الشعر وغرابة فنه كان محكاً للقرائح في استجادة أساليبه، وشحذ الأفكار في تنزيل الكلام في قوالبه ولا يكفي فيه ملكة الكلام العربى على الإطلاق بل يحتاج بخصوصه إلى تلطف ومحاولة رعاية الأساليب التي اختصته العرب بها واستعمالها . ثم قال

: الشعر له أساليب تخصه لا تكون للمنثور، وكذا أساليب المنثور لا تكون للشعر .

إن هناك صلة بين عروض الخليل وعلوم العربية الأخرى فإذا كان التقسيم الصوتى للميزان أثبت لنا التفاعيل فى صورها المعروفة والتى تتكون من الأسباب والأوتاد والممثلة للحركة والسكون فإن ذلك يتفق ونظرة النحاة فى العربية أو بالأخرى طبيعة العربية فى ثقل النطق بأربع متحركات ومثل التخلص من التقاء الساكنين أيضاً، ويكون ذلك جلياً إذا لجأنا إلى دراسة الساكن والمتحرك فى العروض ودراستهما فى النحو، وبحث الميزان العروضى الذى يعتمد على الفاء والعين واللام ومقارنته بالميزان الصرفى، ثم إلقاء الرؤية من بعد على الدراسة التفصيلية الدقيقة التى قام عليها كل علم .

فالنماذج العليا للشعر العربى وهى المعلقات تجد فيها التزاماً بالمقومات الفنية والإيقاعات اللغوية بينما يقل ذلك الالتزام كلما تتبعنا حركة الشعر العربى فى القرون المختلفة وذلك لأن هناك عوامل طرأت على المجتمع العربى الإسلامى فلقد شُغل العرب المسلمون بأمر الدين الجديد فعكفوا على كتابة القرآن الكريم حفظاً ودراسةً وتفسيراً كما شُغلوا بالحديث الشريف تثبتاً وروايةَ وجمعاً أضف ذلك إلى الاهتمام بالفتوحات الإسلامية والجهاد حتى تم لهم فتح مصر والشام والعراق وفارس وسائر البلاد الإسلامية بعد أن كان الشعر ديوانهم ومنتهى علومهم أضف ذلك إلى أن هناك عاملاً آخر مهماً وهو دخول أهل البلاد المفتوحة فى الدين الجديد وإسلامهم ومحاولتهم الاندماج فى المجتمع العربى والإسلامى وممارسة كل ما يمارسه العرب

والمسلمون والكتابة بلغتهم والتعبير عن عواطفهم بتلك اللغة ولكن أنّى لهؤلاء أن تكون لغتهم كلغة العرب الأقحاح ولذا مالت كتابات هؤلاء فى الشعر إلى اختصار الأوزان والكتابة على المجزوءات فيما يشبه المقطوعات تخلصاً من عبء الالتزام بالتماسك التركيبى فى النص الواحد وأعباء القافية والالتزام بها وتنوعت هذه الكتابات من قصيدة إلى مقطوعة إلى مزدوجة إلى أرجوزة وهكذا .

ولقد أطلق علماء الأدب على هذه الأشكال اسم التطور وأظنهم يقصدون التغيير فى شكل القصيدة العربية لأن ما عده علماء الأدب تطوراً فى الأوزان والأبنية هو فى رأيى يعد تحللاً وضعفاً فى اللغة أى لغة النص ومقومات القصيدة العربية القديمة التى تفوقت بسبب تماسك بنائها اللغوى قبل كل شيء ومن ثم الإيقاعى وأخذ تركيب لغة الشعر يتحرك فى منحى تنازلياً بمرور الزمن وتعدد البيئات إلى أن وصل إلى هلهلة النسج والنثرية بحيث أمكن علماء العربية أن يضعوا خصائص تركيبية للغة الشعر تختلف من عصر إلى عصر وكانت هذه الخصائص دائماً مرتبطة بالوزن والإيقاع إلى الحد الذى أمكن الدكتور إبراهيم أنيس أن يصنع إحصاءات ونسب بالابنية العروضية التى شاعت فى عصور العربية أى عصور التأليف الشعرى فى كتابة موسيقى الشعر . ونصل من تتبعنا لهذه الظاهرة إلى النتائج الآتية : ،

١ ــ ارتبطت القصيدة الفصحى باسم منشئها لبراعة فى انتقاء ألفاظها ورصف مبانيها وتنسيق تراكيبها وحسن صياغتها وجمال تشكيل صورة ورقة وزنها .

٢ ـــ أعان الشعر العربى المنظوم بلغـــة فصحـــى علـــى أن تنشـــأ حولـــه مجموعة من العلوم كعلم العروض والنحو والصرف والنقـــد والبلاغـــة.

٣ ـــ أعان رقى الشعر العربى المنظوم بلغة فصحى علـــى ارتقـــاء الـــذوق الأدبى ورقى الصور الفنية التى تتشكل بأدوات هـــذه اللغـــة .

٤ ـــ أدى رقى شعر الفصحى إلى السمو بالقيم الخلقية والبعـــد عـــن كـــل سفساف وكذلك البعد عن مواطن الهُـــزء والانحطـــاط .

٥ ـــ وإلى جانب التصـــرف فـــى لغـــة الشـــعر مـــن جـــانب الشـــعراء والتصرف فى قوانين اللغة من جانب المعنيِّين مـــن اللغويـــين والنحـــاة بما أقروه وسمحوا به أو ألفوه مـــن كتـــب إلى جـــانب هـــذا نشـــأت حركة متوازنة فى الأوزان العروضيـــة مـــن جـــانب الشـــعراء أيضـــاً . وتبعاً لها ألف العلماء فى الضرورات بمـــا يربـــط بـــين قوانـــين الـــوزن وقوانين اللغة واســـتعمالاتها .

٦ ـــ النظام سر الجمال وكل فن جميـــل يقَـــدر جمالـــه بتوفـــر القواعـــد والضوابط المنظِّمة له كما تُقاس قيمة الفنان أو الأديـــب بمـــدى التزامـــه بهذه الضوابط والقواعد فى عمله الفنـــى .

٧ ـــ تفقد لغة الشعر المنظوم على النسق الفصيـــح خصوصيتهـــا بطريقتـــين أحدهما بأن تشـــيع فتفقـــد شـــحنتها العاطفيـــة المركـــزة وبلاغتهـــا فتتحول إلى النثرية والآخر بأن ينتقل إلى مستوى لغـــة الشـــعر تراكيـــب نثرية مما يستعمله الناس فى حياتهم اليوميـــة .

٨ ـــ ارتبطت بعض الظواهـــر العروضيـــة الموســـيقية بـــزوال علامـــات الإعراب من نهايات الكلام العربى المنظـــوم كالـــترفيل والتذيـــل فـــى (فاعلان) و(مستفعلان) و(متفاعلان) على حـــين ترتبـــط (فـــاعلن)

و (مستفعلن) و(متفاعلن) و(فاعلاتن) بوجود العلامة الإعربية لأن التفعيلة تنتهى بمقطع متوسط يحمل حركة وينتهى بالتنوين .

٩ ـ أخذت الأساليب فى تطورها دورة بيئية بدءاً من شبه الجزيرة إلى الأمصار الإسلامية المفتوحة ثم عادت منظمة فى فنون متعددة جُمعت وشاعت فى العالم الإسلامى فصارت أساليب مولّدة تستعمل فى شتى أغراض الحياة .

١٠ ـ استطاعت الأوزان العربية الأصيلة كوزن البسيط والطويل والمتقارب والرجز والمديد أن تحفظ لنا القوالب اللغوية المنظومة شعراً فى بعض الفنون المتطورة سليمة صحيحة أماما طرأ من تطور فكان فى العلامات الإعربية فى أواخر الكلمات .

١١ ـ إذا كانت الظاهرة اللغوية والنظم الشعرى من الثوابت وكان كلٌ من الزمن والبيئة من المتغيرات فإن تطور الظاهرة اللغوية لا تتوقف على مستوى كلٍ من البيئة المحددة أو الزمن المحدد بينما تخضع الفنون الناشئة الجديدة لكلٍ من عنصرى البيئة والزمن .

١٢ ـ أخذ اللحن سلسلة من التطور فى الإيقاع الشعرى تدرجت من التوسع فى الضرورات إلى التوليد فى الأسلوب ثم تفكك التراكيب ثم كسر أبنية المفردات إلى أن وصلت إلى التحلل من الأوزان العربية والنسق الفصيح معاً فنشأت فنون العامية وما عرف بالأدب العامى.

١٣ ـــ كانت سلامة الأبنية الصرفية والتراكيب النحوية ووجود العلامات الإعرابية سبباً فى استقلال النص الواحد ببحرٍ واحد من بحور الشعر العربى .

١٤ ـــ أصبح علم العروض بما قدمته له الدراسات اللغوية الحديثة من بحوث نظرية صرفية لغوية فى أحد مستويات العربية وهو مستوى لغة الشعر .

أولاً المصادر والمراجع العربية :-

١ ــ اتجاهات الشعر فى القرن الثانى الهجرى ، محمد مصطفى هداره المكتبة الإسلامية ، بيروت ، طـ١ ، ١٩٨١م .

٢ ــ الإحساس بالجمال ، جورج سانتانيا ، ترجمة محمد مصطفى بدوى ، نشر مكتبة الأنجلو المصرية مع مؤسسة فرانكسين القاهرة ١٩٦٠م .

٣ ــ الأدب العامى فى مصر فى العصر المملوكى ، أحمد صادق ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٦م .

٤ ــ أدب الكاتب ، ابن قتيبه ، نشر ماكس ، جرونرت ، لندن ١٩٠١م .

٥ ــ أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجانى ، تحقيق هـ ريتر أستاذ بنوك ، مطبعة وزارة المعارف ١٩٥٤م .

٦ ــ الأسلوبية والأساليب ، د . عبدالسلام المسدى ، الدار العربية للكتاب ، تونس ١٩٧٧م .

٧ ــ الأشباه والنظائر ، السيوطى ، ط٢ حيدر آباد ، ١٣٥٩هـ .

٨ ــ إعجاز القرآن ، الباقلانى ، تحقيق السيد أحمد صقر ط٣ .

٩ ــ الأغانى ، أبو الفرج الأصفهانى ، ط دار الكتب القاهرة ١٩٦٣م .

١٠ ــ الأمالى ، لأبى على القالى ، طبع دار الكتب القاهرة ، ١٣٤٤هـ / ١٩٢٦م .

١١ ــ إنشودة المطر ، بدر شاكر السياب ، بيروت ١٩٦٩م .

١٢ ـــ البدائع والطرائف ، جبران خليل جبران ، مطبعة يوسف سحوى ، مصر ١٩٢٣م .

١٣ ـــ بناء القصيدة فى النقد العربى القديم ، يوسف حسين بكار ، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٢م .

١٤ ـــ بناء لغة الشعر ، جون كوين ، ترجمة د . أحمد درويش ، مكتبة الزهراء ـــ القاهرة ١٩٨٥م .

١٥ ـــ بنية اللغة الشعرية ، جون كوهين ، ترجمة محمد محمد المهدى ـــ دار المغرب ط١ ، ١٩٨٦م .

١٦ ـــ البيان والتبيين ، الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، ١٩٤٨م .

١٧ ـــ التركيب اللغوى للأدب ، د . لطفى عبد البديع ، دار المريخ ، الرياض ١٩٨٩م .

١٨ ـــ تهذيب اللغة ، الأزهرى ، تحقيق عبد السلام هارون ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٦٤م .

١٩ ـــ تفسير الكشاف ، الزمخشرى ، الطبعة الأولى ، المكتبة التجارية بالقاهرة ١٣٥٤هـ .

٢٠ ـــ تاريخ الفلسفة فى الإسلام ، د . عابور ، ترجمة د . محمد عبد الهادى أبو ريده الناشر المؤسسة المصرية العامة للترجمة والنشر ١٣٧٤هـ / ١٩٥٤م .

٢١ ـــ تاريخ الأدب الأندلسى ، د . مصطفى الشكعة ، بيروت ١٩٧٤م .

٢٢ ــ الجانب العروضى عند حازم القرطاجنى ، أحمد فوزى ، دار القلم ، ١٩٨٨م .

٢٣ ــ حركة التجديد الشعرى فى المهجر بين النظرية والتطبيق ، د . عبد الحكيم بلبع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠م .

٢٤ ــ حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ، موريه ، ترجمة وتقديم وتعليق ، د . سعد مصلوح ، ط١ ، ١٩٦٩م .

٢٥ ــ خزانة الأدب ولب لسان العرب ، البغدادى ، طبعة بولاق ، ١٢٩٩هـ .

٢٦ ــ الخصائص ، ابن جنى ، تحقيق محمد على النجار ، دار الكتب ١٩٥٢م .

٢٧ ــ خصائص الأسلوب فى الشوقيات ، د . محمد الهادى الطرابلسى ، تونس ١٩٨١م .

٢٨ ــ دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجانى ، تعليق وشرح ، د . محمد عبد المنعم خفاجى ، ط١ ، ١٣٨٩هـ ، ١٩٦٩م .

٢٩ ــ دور الكلمة فى اللغة ، أستيفن أولمان ، ترجمة د . كمال بشر ، القاهرة ، مكتبة الشباب ١٩٨٨م .

٣٠ ــ دراسة ومختارات ، على الحصرى ، الشركة التونسية للتوزيع ، ط٢ ، ١٩٧٤م .

٣١ ــ ديوان بشار بن برد ، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٧م .

٣٢ ــ ديوان العباس بن الأحنف ، طبعة القسطنطنية ١٢٩٨هـ .

٣٣ ـــ ديــوان أبــى العتاهيــة ، دار صــادر ، بــيروت ١٣٨٤هــــ ، ١٩٦٤م .

٣٤ ـــ ذم الخطأ فى الشعر ، ابن فارس ، القـــاهرة ١٣٤٩هـــــ .

٣٥ ـــ رسالة الغفران ، أبو العـــلاء المعــرى ، تحقيـــق د . عائشـــة عبـد الرحمن ، دار المعارف ، القـــاهرة ، د . ت .

٣٦ ـــ سر صناعة الإعــراب ، ابــن جنـــى ، تحقيـــق مصطفـــى الســـقا وآخرون ، القـــاهرة ، ١٩٥٤م .

٣٧ ـــ الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصـــور ، د . شـــوقى ضيـــف ، دار المعارف ، القـــاهرة ١٩٧٧م .

٣٨ ـــ الشعر والشعراء ، ابن قتيبة ، تحقيـــق أحمـــد محمـــد شـــاكر ، دار المعارف ، القـــاهرة ١٩٦٦م .

٣٩ ـــ شرح الأشمونى ، الأشمونـــى ، ط الحلبـــى ١٩٦٦م .

٤٠ ـــ شعر زهير بن أبى سلمى ، تحقيـــق د . فخـــر الديـــن قبـــاوة ، دار الآفاق الجديدة ، بـــيروت ، ط٣ ، ١٩٨٠م .

٤١ ـــ الشوقيات ، أحمد شوقى ، مكتبة التربيـــة ، بـــيروت ، ١٩٨٧م .

٤٢ ـــ شعر الأخطل الصغير ، بشـــارة عبـــد الله الخـــورى ، در الكـــاتب العربى ، بـــيروت ، ط٢ ، ١٩٧٢م .

٤٣ ـــ شرح تحفة الخليل فى العروض والقافية ، عبـــد الحميـــد الراضـــى ، ط ، بغداد ١٩٩٨م .

٤٤ ـــ شرح شافية بن الحاجب ، لرضـــى الديـــن الاســـتراباذى ، تحقيـــق محمد نور الحسن وآخرون ، مطبعة حجـــازى بالقـــاهرة ، د . ت .

٤٥ ـ شرح ديوان المتنبي ، عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان .

٤٦ ـ شرح ديوان ، أبو تمام التبريزي ، تحقيق الأستاذ محمد عزام القاهرة ١٩٦٤، ١٩٦٥م .

٤٧ ـ الشفاهية والكتابة والتاريخ ، ترجمة حسن البنا ، مراجعة محمد عصفور سلسلة عالم المعرفة (١٨٢) ١٩٩٤م .

٤٨ ـ شعراء عباسيون ، تحقيق جروستان جرونباوم ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ١٩٥٩م .

٤٩ ـ الشعر العربي وحركة النمو التاريخي ، عبد الحكيم بلبع ، مجلة الثقافة العربية ، العدد السابع مايو ١٩٧٤م .

٥٠ ـ الصناعتين ، أبو هلال العسكري ، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار احياء الكتب العربية القاهرة ١٩٥٢م.

٥١ ـ الصاحبي ، ابن فارس ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار الكتب العربية ، ١٩٧٧م .

٥٢ ـ الصوت القديم الجديد ، د . محمد عبدالله محمد العزامي ، ودراسات في الجذور العربية والموسيقى الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧م.

٥٣ ـ الضرورية الشعرية ، دراسة أسلوبية ، د. السيد إبراهيم محمد ، الأندلس بيروت ـ لبنان ، ١٩٨٣م .

٥٤ ـ الضرائر ، الألوسي ، المطبعة السلفية ، ١٣٤١هـ .

٥٥ ـ الضرائر ، ابن عصفور الأشبيلي ، تحقيق السيد إبراهيم محمد ، دار الأندلس ، ط٢ ، ١٩٨٢م .

٥٦ ـــ طبقات فحول الشعراء ، ابن سلام الجمحى ، تحقيق وشرح محمود محمد شاكر ، مطبعة المدنى ، القاهرة ١٩٧٤م .

٥٧ ـــ ظهر الإسلام ، أحمد أمين ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة .

٥٨ ـــ العروض والقافية ، دراسة فى التأسيس والاستدراك ، د . محمد العلمى دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٣م .

٥٩ ـــ العروض وإيقاع الشعر العربى ، محاولة لإنتاج معرفة علمية ، د . سيد البحراوى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣م .

٦٠ ـــ العقد الفريد ، ابن عبد ربه ، تحقيق ، أحمد أمين وآخرون ، مطبعة لجنة التأليف والنشر ، القاهرة ١٩٦٥م .

٦١ ـــ العمدة ، ابن رشيق القيروانى ، المطبعة المدنية ، القاهرة ط١ ، ١٩٢٥م .

٦٢ ـــ عيار الشعر ، لابن طباطبا العلوى ، تحقيق د . طه الحاجرى و د . محمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ١٩٥٦م.

٦٣ ـــ العربية ، دراسات فى اللغة واللهجات والأساليب ، يوهان فك ، ترجمة وتقديم ، د . رمضان عبد التواب ، الخانجى ، بمصر ١٤٠٠هـ ، ١٩٨٠م .

٦٤ ـــ عيون الأخبار ، ابن قتيبة ، دار الكتب والوثائق القومية ، القاهرة ١٩٦٤م.

٦٥ ـــ علم اللغة العام ، على عبد الواحد وافى ، المطبعة السلفية بالقاهرة ١٩٣٨م.

٦٦ ــ العاطل الحالى والمرخص الغالى ، صفى الدين الحلى ، نشر وتصحيح وليم هوغرياخ ، طبع ألمانيا ، ١٩٥٥م .

٦٧ ــ فى أصول النحو ، د . سعيد الافغانى ، دمشق ١٩٥١م .

٦٨ ــ فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ، د . كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين ، ط٢ ، ١٩٨١م .

٦٩ ــ فى علمى العروض والقافية ، د . أمين على السيد ، دار المعارف ، القاهرة ط٤ ، ١٩٩٠م .

٧٠ ــ الفصول والغايات ، أبو العلاء المعرى ، تحقيق محمود حسن زناتى ، القاهرة ، ١٩٣٨م .

٧١ ــ فقه اللغة المقارن ، د . إبراهيم السامرائى ، بيروت ، د . ت .

٧٢ ــ فى الأدب والنقد ، د .محمد مندور ، ط١ ، القاهرة ١٩٤٩م.

٧٣ ــ فصول فى فقه العربية ، د . رمضان عبد التواب ، مطبعة الخانجى ط٢ ، ١٩٨١م .

٧٤ ــ فن الشعر ، د . محمد مندور ، ط١ ، القاهرة ١٩٤٩م .

٧٥ ــ قضية الشعر الجديد ، د . محمد النويهى ، ط٤ ، ١٩٦٤م .

٧٦ ــ القافية تاج الإيقاع الشعرى ، د . أحمد كشك ، القاهرة ، ١٩٨٣م .

٧٧ ــ قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، طبعة بيروت ١٩٦٢م.

٧٨ ــ كتاب العروض ، الأخفش ، تحقيق وتقديم ، د . أحمد محمد عبد الدايم ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، ١٩٨٩م .

٧٩ ــ الكافى ، فى العروض والقوافى ، الخطيب التبريزى ، تحقيق الحسانى حسن عبد الله ، معهد المخطوطات العربية .

٨٠ ــ الكشف عن مساوئ شعر المتنبى ، الصاحب بن عباد ، القاهرة ، ١٣٤٩هـ .

٨١ ــ اللغة بين المعيارية والوصفية ، د . تمام حسان ط الأنجلو المصرية.

٨٢ ــ اللغة العربية معناها ومبناها ، د . تمام حسان ، ط القاهرة ١٩٧٩م .

٨٣ ــ اللحن واللغة (مظاهره ومقاييسه) د . عبد الفتاح سليم ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٩م .

٨٤ ــ لغة الشعر ، دراسة فى الضرورة الشعرية ، د . محمد حماسة عبد اللطيف ، دار الشروق ، ط١ ، ١٩٩٦م .

٨٥ ــ اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، يان موكاروفسكى ، ترجمة ألفت كمال الروبى ، مج ٥ ، عدد ١ ، ديسمبر ١٩٨٤م .

٨٦ ــ اللسانيات واللغة العربية ، د . عبد القادر الفاسى ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٩م .

٨٧ ــ اللباب فى العروض والقافية د . كامل السيد شاهين ، ط١ ، ١٩٦٥م .

٨٨ ــ اللغة بين البلاغة والأسلوبية ، د . مصطفى ناصف عدد ٥٣ ، كتاب النادى الثقافى الأدبى ، جدة ، ١٩٨٩م .

٨٩ ــ من أسرار اللغة ، د . إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط٦ ، ١٩٧٨م .

٩٠ ــ موسيقى الشعر العربى (قضايا ومشكلات) ، د . مدحت الجيار ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٩٥م .

٩١ ــ مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب ، ابن هشام الأنصارى ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، د . ت .

٩٢ ــ موسيقى الشعر ، د . إبراهيم أنيس ، ط٣ ، مصر ، ١٩٦٥م .

٩٣ ــ معجم النقد العربى القديم ، نقله د . أحمد مطلوب ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨م .

٩٤ ــ المدارس العروضية فى الشعر العربى ، د . عبد الرؤوف بابكر السيد ، طرابلس ، ليبيا ، ط١ ، ١٩٨٥م .

٩٥ ــ موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ، د . سيد البحراوى ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٥م .

٩٦ ــ الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى ، الآمدى ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٢م .

٩٧ ــ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجنى ، تحقيق محمد الحبيب الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، ١٩٦٦م .

٩٨ ــ موسيقى الشعر العربى ، د . شكرى عياد ، ط دار المعرفة ، ١٩٦٨م .

٩٩ ــ مستويات البناء الشعرى عند محمد إبراهيم أبو سنة ، د . شكرى الطوانسى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م .

١٠٠ ــ معجم الأدباء ، ياقوت الحموى ، دار المأمون ، القاهرة ١٩٣١م .

١٠١ ــ مقدمة دراسة فقه اللغة ، د . محمد ابو الفرج ، ط١ ــ دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٦٦م .

١٠٢ ــ المدخل إلى علم اللغة ، د . محمود فهمي حجازى ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٦م .

١٠٣ ــ نظرية اللغة فى النقد العربى ، د . عبد الحكيم راضى ، مكتبة الخانجى بمصر ، ١٩٨٠ م .

١٠٤ ــ النظم الشفوى فى الشعر الجاهلى ، جيمز موفرو ، ترجمة فضل بن عمار ، منشورات دار الاصالة للثقافة والنشر والإعلام ، الرياض ، ط١ ، ١٩٨٧م .

١٠٥ ــ نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى ، د . على يونس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣م .

١٠٦ ــ نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تحقيق ، كمال مصطفى الخانجى ، القاهرة ، ١٩٧٩م .

١٠٧ ــ النظرية الرومانتكية فى الشعر ، كولوديرج ، ترجمة د . عبد الحكيم حسان ، دار المعارف ١٩٧١م .

١٠٨ ــ النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى ، د.على يونس ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥م .

١٠٩ ــ النقد والناقد والمعاصرون ، د . محمد مندور ، مكتبة النهضة العربية ، القاهرة ١٩٤٨م .

١١٠ ــ نظرية الاكتمال اللغوى عند العرب ، د . أحمد طاهر حسين ، ط١ ، القاهرة ١٩٨٧م .

١١١ ــ النحو العربى والدرس الحديث ، د .عبد الراجحى ، الاسكندرية ١٩٧٧م .

١١٢ ـــ الوساطة بين المتنبى وخصومـــه ، عبــد القــاضى الجرجــانى ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحيـــاء العربيــة ، د . ت .

١١٣ ـــ وهج الظهيرة ، عباس محمـــود العقــاد ، دار العـــودة ، بـــيروت ١٩٨٢م .

١١٤ ـــ الوافى فى العروض والقوافى التـــبريزى ، تحقيـــق عمـــر يحيـــى ، ط٢ ، دار الفكر ، دمشـــق ١٩٧٥م .

١١٥ ـــ الورد الصافى مـــن علمـــى العـــروض والقوافـــى ، د . محمـــود حسن إبراهيم ، الأمـــارات ١٩٨٨م .

ثانياً : المجلات والدوريات العربية :ـ

١ ـــ الدلالة الصوتية والدلالة الصرفية عنـــد ابـــن جنـــى ، مجلـــة الفكـــر العربى ، مجاهد عبد الرحمن ، بيروت ، عـــدد ٢٦ ، مـــارس ١٩٨٢م .

٢ ـــ أبحر الخليل نظام رياضى مغلق ، مجلة الشـــعر ، د . أحمـــد مســـتجير ، القاهرة ، اكتوبـــر ١٩٨٨م .

٣ ـــ اللغة المعيارية واللغة الشرعية ، بان موكاروفســـكى ، ترجمـــة ألفـــت كمال الروبى ، مجلة فصول ، القـــاهرة ، مـــج ٥ عـــدد ١ ، ديســـمبر ، ١٩٨٤م .

٤ ـــ مشكلة الدوائر الخليليـــة ، محمـــد الطبـــلاوى ، حوليـــات الجامعـــة التونسية عـــدد٤، ١٩٦٧م .

ثالثاً : المراجع الأجنبية :ـ

1 - Blachere : Ersyiclopaidicdesislan . B.A.A. Leiden 1913 - 1934 .

2 - Chomsky , Aspects of the theory of Syhtax Ps. the M.I.T, Pess , Camlcidge .

3 - Erust Gaddirer , Language and Myth P. gtranslated by Sasannelc . Langer , U.S. 1957 .

4 - Fusselle , Paul (J.R) , Poetic Metre and Patic Form Random Howe , Inc , Newyork .

5 - Leech , Asing uistisaide to English Potry , Fifthim - Pressing , 1976 .

الفهرست

رقم الإيداع بدار الكتب

٢٠٠٠ / ١٥٧ /٣